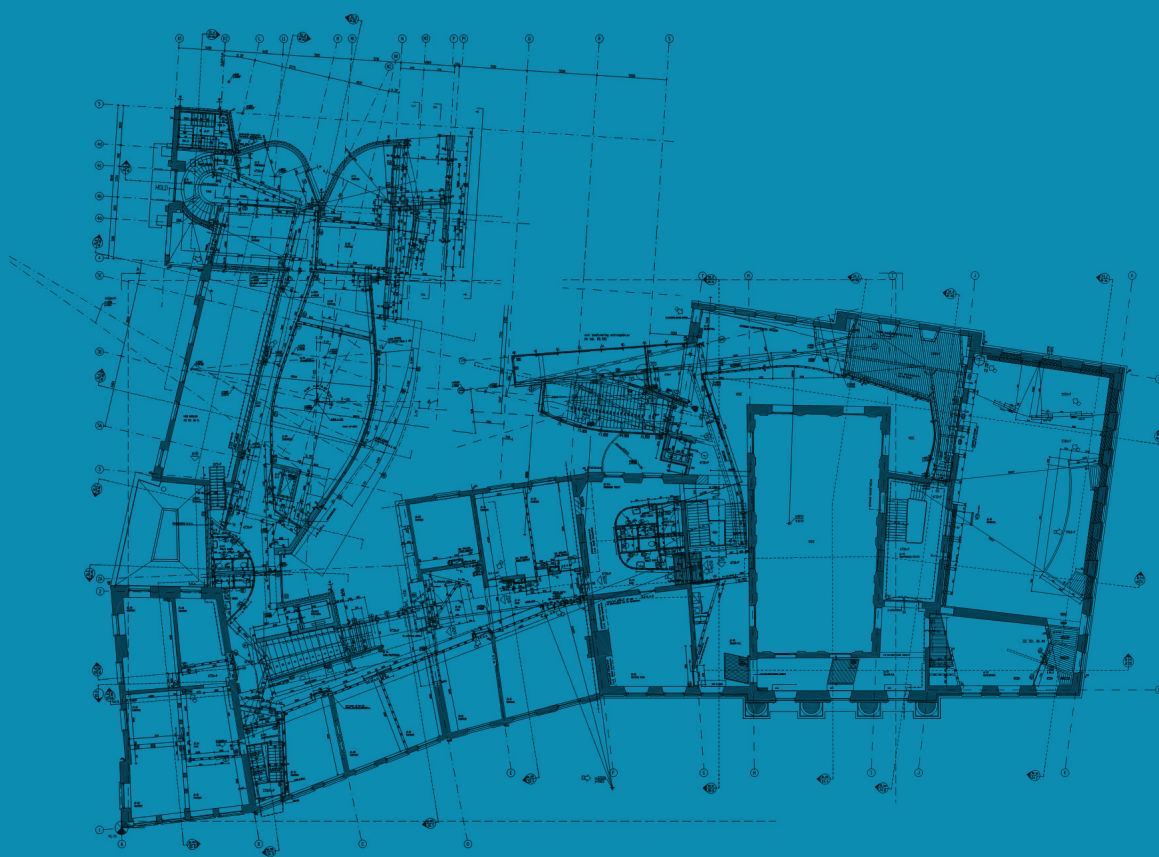


NAVEGAR O TEMPO

INTERVENÇÕES DE ENRIC MIRALLES
SOBRE PREEEXISTÊNCIAS



GABRIEL POZZOBOM

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Arquitetura
Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura

NAVEGAR O TEMPO

INTERVENÇÕES DE ENRIC MIRALLES SOBRE PREEXISTÊNCIAS

GABRIEL POZZOBOM

Orientadora: Ana Carolina Santos Pellegrini

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura

Linha de pesquisa: Fundamentos teóricos e metodológicos da arquitetura

Porto Alegre, 2020

RESUMO

A partir da segunda metade do século XX, um novo tipo de abordagem passou a ser registrado no campo da conservação de edificações e monumentos arquitetônicos. Tendo por fundamento uma compreensão da história no qual o presente opera a materialidade do passado de forma livre a fim de ressituí-lo na contemporaneidade, essas intervenções vêm ganhando diferentes nomes; sob a alcunha de Terceira Via, essa abordagem será analisada nas páginas a seguir tendo como estudo de caso a Prefeitura de Utrecht (Países Baixos), obra do escritório espanhol EMBT, dirigido por Enric Miralles e Benedetta Tagliabue.

PALAVRAS-CHAVE: Conservação arquitetônica, Arquiteturas Extemporâneas, EMBT, Terceira Via, Prefeitura de Utrecht.

ABSTRACT

From the second half of the twentieth century, a new approach started to be registered in the field of conservation of buildings and architectural monuments. Based on an understanding of History in which the present freely operates the materiality of the past in order to reposition it in contemporary times, these interventions have been given different names; under the name of Third Path, this approach will be analyzed in the following pages taking as a case study the Utrecht Town Hall (Netherlands), a design project of the Spanish office EMBT, directed by Enric Miralles and Benedetta Tagliabue.

PALAVRAS-CHAVE: Architectural Conservation, Extemporary architectures, EMBT, Third Path, Utrecht Town Hall.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	05
Tema	05
Delimitação da pesquisa	09
Método de pesquisa e estrutura dos capítulos	13
1 ARQUITETURA SOBRE PREEXISTÊNCIAS	15
1.1 Breve historiografia das intervenções no patrimônio arquitetônico	16
1.1.1 <i>As origens</i>	16
1.1.2 <i>Fundamentos da conservação moderna</i>	17
1.1.3 <i>A disciplina da conservação</i>	21
1.2 A conservação de sítios urbanos	26
1.3 Uma disciplina, três abordagens	30
1.3.1 <i>Restauração estilística</i>	32
1.3.2 <i>A abordagem por contraste</i>	35
1.3.3 <i>A abordagem contextual, ou Terceira Via</i>	38
2 ENRIC MIRALLES E O EMBT	45
2.1 Os contextos catalão e internacional	45
2.2 Trajetória de Enric Miralles	52
2.2 Linguagem e construção de conceitos na obra de Enric Miralles	56
3 O COMPLEXO DA PREFEITURA DE UTRECHT	66
3.1 Tempo 1: Fragmentação, fachadismo e expansão I (1343-1728)	68
3.2 Tempo 2: Consolidação I (1823-1841)	70
3.3 Tempo 3: Fragmentação, fachadismo e expansão II (1876-1940)	72
3.4 Tempo 4: Consolidação II, ou Completude X Contraste (1876-1954)	77
3.5 Navegar o tempo: Uma proposta de completude fragmentária	83
3.5.1 <i>Uma intervenção para a contemporaneidade</i>	84
3.5.2 <i>A proposta do EMBT para o concurso</i>	86
3.5.3 <i>A proposta definitiva</i>	89
3.5.4 <i>A nova praça</i>	94
3.5.5 <i>O novo volume</i>	101
3.5.6 <i>A nova entrada</i>	107

<i>3.5.7 O edifício neoclássico</i>	<i>112</i>
<i>3.5.8 As casas de fachadas classicistas</i>	<i>124</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	136

“[Zabalbeascoa:] Don’t you think that the most important thing about architecture is its permanence?

[Miralles:] I think it’s more important to learn to navigate in time and to work with it consciously.”¹

1. Enric Miralles
e Benedetta
Tagliabue, Miralles
Tagliabue:
*Arquitecturas del
tiempo*, Gustavo
Gili, Barcelona,
1999, pag 57.

INTRODUÇÃO

Tema

Em uma intervenção arquitetônica extemporânea², as premissas projetuais – que dependem de decisões subjetivas dos agentes do processo de projeto – podem variar radicalmente. Como consequência, a natureza das operações realizadas entre a arquitetura existente e a nova intervenção muda de acordo com os valores atribuídos tanto à primeira quanto à segunda.

Desde sua consolidação como ramo de conhecimento teórico no final do século XIX, a disciplina do que até então era chamado de maneira quase unânime de “restauro” seguiu uma trajetória de desdobramentos lógicos – até os anos 1950. A partir de então, no entanto, o campo da arquitetura sofreu um forte impacto causado pelos questionamentos não apenas de como “restaurar”, mas do que manter, para quem e sob que viés. Em uma cultura sob o contexto da reprodutibilidade técnica³, a superposição do valor do conceito sobre o da matéria aprofundou ainda mais a crise de todo o campo das artes visuais – incluindo a arquitetura.

Ao longo do século XX, a disciplina do restauro foi severamente questionada, a ponto de suas fronteiras se tornarem difusas. A falta de consenso sobre as fronteiras de seu objeto, bem como a multiplicidade de denominações e abordagens dentro da mesma disciplina, vêm dificultando a consolidação e a sistematização de uma teoria precisa sobre a questão.

A situação é particularmente complexa para o tipo de abordagem que é tema desta pesquisa – a transformação de preexistências patrimoniais –, localizado em algum lugar dessa fronteira difusa, uma vez que diferentes autores localizam este tipo de operação em campos distintos. Por um lado, pesquisadores como Natália Escobar Castrillón (2016) interpretam essa abordagem como um tema

2. O termo é de Ana Carolina Pellegrini e refere-se às arquiteturas “caracterizadas pela coexistência de projetos ou construções realizados em tempos distintos”. (2016, p. 6)

3. A partir do advento da “reprodutibilidade técnica”, expressão cunhada em 1936 por Walter Benjamin (2020), as obras de arte passaram, a partir do século XIX, por um processo de deterioração de sua “aura”, ou seja, a perda de sua unicidade, singularidade e autenticidade, bem como do valor de culto de sua matéria.

dentro do campo da conservação – denominando essa postura de “conservação crítica” e entendendo-a como um desdobramento do “restauro crítico” de Cesare Brandi. Já autores como Riccardo Dalla Negra (2016) e Ana Carolina Santos Pellegrini (2015), por exemplo, situam o tema da transformação de edificações patrimoniais fora das fronteiras da disciplina da restauração, ou como um subtema ainda a ser consolidado.

No terreno da prática, por sua vez, a transformação de edifícios que opera de forma livre das diretrizes tradicionais tem se tornado uma atividade cada vez mais frequente e polifônica, uma vez que o número de edificações patrimoniais tem crescido exponencialmente. Se até o século XIX o lapso cronológico no qual se inscreviam os monumentos era limitado à Antiguidade, nos anos 1960 o final desse intervalo foi deslocado para o próprio século XX (Figura 1), levantando questionamentos sobre o que passou a ser chamado de “inflação patrimonial” (CHOAY, 2017)

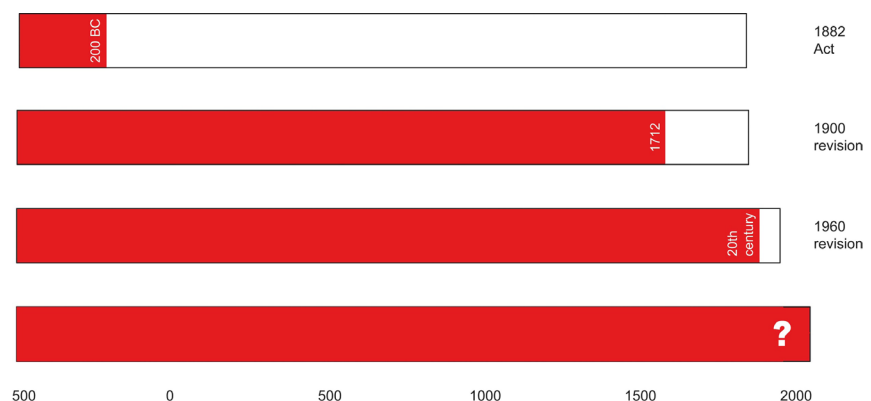


Figura 1 – Limites cronológicos da preservação a partir do Século XIX.
Fonte: G.J. ASHWORTH apud KOOLHAAS, 2014.

Em seu livro *Preservation is overtaking us* [A preservação está nos ultrapassando] (2014), o arquiteto Rem Koolhaas ainda observa que

Estamos vivendo um momento incrivelmente excitante e um pouco absurdo no qual a preservação está nos ultrapassando. Talvez possamos ser os primeiros a realmente experimentar o momento em que a preservação não é mais uma atividade retroativa, mas

se torna uma atividade prospectiva. (...) Na verdade, isso parece uma hipótese absurda, mas aconteceu, por exemplo, nos casos de algumas casas que foram preservadas no momento em que foram concluídas⁴, colocando os moradores em um enigma muito complexo.⁵ (KOOLHAAS, 2014, tradução nossa)

4. Koolhaas
possivelmente
refere-se aqui ao seu
projeto para a Maison
à Bordeaux (1994-
1998), declarada
monumento nacional
francês apenas
três anos após sua
conclusão e criando
entraves à sua
adaptação após a
morte de seu dono
original. (N. do A.)

5. *"We are living in an
incredibly exciting
and slightly absurd
moment, namely
that preservation is
overtaking us. Maybe
we can be the first to
actually experience
the moment that
preservation is no
longer a retroactive
activity but becomes
a prospective activity.
(...) Actually, this
seems an absurd
hypothesis, but it
has happened, for
instance, in the cases
of some houses that
were preserved at the
moment they were
finished, putting the
inhabitants in a very
complex conundrum."*

6. *"It is very, very clear
that, in order to
satisfy tourism - or,
let's start with the
beginning - in order
to make globalization
work, tourism needs
to work, and in order
to feed tourism,
heritage has to work.
(...) So we almost
reached the bizarre
point where heritage
initially was a hatch
against development,
and now (...) we
entered a situation
where heritage is
development."*

Nesse contexto, Choay questiona, às sombras da ameaça da inflação patrimonial, se "o concerto patrimonial e o concertamento das práticas de conservação não deixam, porém, de apresentar algumas dissonâncias. Esse crescimento recorde começa a provocar inquietação. Resultará ele na destruição de seu objeto?" (CHOAY, 2017, p. 15)

De fato, as intervenções sobre o patrimônio têm se tornado particularmente frequentes no portfólio de projetos dos chamados "starquitetos" (MISIRLISOY, 2017), que, por vezes, fundem suas linguagens particulares a edificações já existentes. Em diversos países, especialmente na Europa, intervenções contemporâneas em contextos históricos vêm sendo amplamente realizadas a fim de potencializar a competitividade econômica e turística das cidades. Figura proeminente e polêmica no campo da conservação, Koolhaas reconhece que

É muito, muito claro que, (...) a fim de fazer a globalização funcionar, o turismo precisa funcionar, e a fim de alimentar o turismo, o patrimônio tem que funcionar. (...) Então nós chegamos ao ponto bizarro no qual o patrimônio era inicialmente uma escotilha contra o desenvolvimento, e agora (...) nós entramos em um contexto em que patrimônio é desenvolvimento.⁶ (2011, 26:43, tradução nossa)

Embora muito se discuta sobre conservação patrimonial no ambiente acadêmico, é preciso reconhecer que poucas pesquisas abordam, de fato, a questão da conservação sob o aspecto da transformação de edifícios no contexto das últimas décadas. Dentro dessa realidade de severas transformações no campo da conservação, pouca bibliografia diz respeito a caminhos possíveis para essas novas abordagens, bem como à linha tênue que separa, sob a perspectiva da transformação, a sabedoria projetual da violência patrimonial.

No entanto, pode-se dizer que algumas escassas pesquisas, trabalhos e artigos especializados vêm servindo de marcos delimitadores desse novo terreno no campo da conservação. É o caso, por exemplo, do

livro *Construir en lo construido* (1992), de Francisco de Gracia. A obra é singular não apenas por estabelecer critérios e categorizações para diferentes tipos de abordagem, mas por ser uma das primeiras a registrar uma nova aproximação dentro do campo da transformação de edifícios, que o autor chama genericamente de “Terceira Via” – nomenclatura que será adotada nesta pesquisa.

Ainda que não delimite claramente uma fronteira para o conceito, Gracia sugere que muitas obras de conservação contemporâneas se afastam dos caminhos tradicionais: por um lado, opõem-se ao restauro estilístico (ou seja, ao restabelecimento material de um estado original, ou da replicação literal de sua ideia); por outro, não caem na estratégia predominante de estabelecer toda nova modificação em contraste (e, de maneira geral, desconexão histórica) com a construção antiga.

Outro pesquisador que reconhece e tece comentários a respeito desta nova perspectiva sobre a conservação é Carlos Eduardo Comas, que no artigo “Ruminações recentes: reforma/reciclagem/restauro” aponta uma mudança conceitual nesse tipo de abordagem:

há lugar no tempo que corre para uma ‘arquitetura de despojos’, por assim dizer, a reforma que incorpora o dado genuíno do passado com grau de evidência variável e o manipula sem pretensão didática, com uma fantasia que não aceita nem o restauro estilístico nem o ortodoxo”. (2011, p. 61)

Essa nova aproximação também é verificada pelo historiador da arquitetura Peter Blundell Jones, que a entende como um processo característico do final dos anos 1980, em que uma nova abordagem organicista e fragmentária oferece uma resposta – que o Pós-Modernismo é incapaz de fornecer a partir dos anos 1960 – às consequências de uma “abordagem empobrecida” que passa a ser associada ao Movimento Moderno (JONES, 1995, p. 11)

No campo da conservação, essas vozes que começam a consolidar em âmbito acadêmico a chamada Terceira Via já oferecem argumentos contra a resistência a essa abordagem, bem como às críticas tanto a suas formas operativas quanto a sua vontade de

renegociar o passado a partir de uma revisão do modelo no qual a disciplina é tradicionalmente baseada.

Nesse sentido, a pesquisa a seguir busca reconhecer a complexidade por trás desse debate, a fim de entender como essa modalidade arquitetônica pode estabelecer uma conjuntura na qual o passado se faz presente em fragmentos, mas não se concretiza como modelo para a contemporaneidade; e de que forma essa Terceira Via também busca se consolidar no campo da conservação como uma aproximação transcendental em que o novo objeto arquitetônico trabalha como uma espécie de trampolim daquilo que já foi para aquilo que pode ser revelado.

Delimitação do tema

À luz da controversa discussão sobre as arquiteturas extemporâneas, este trabalho ainda analisa uma obra exemplar da conservação sob a abordagem da Terceira Via: a intervenção no complexo da Prefeitura de Utrecht (1997–2001), Países Baixos (Figura 2).



Figura 2 – Complexo da Prefeitura de Utrecht.
Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020

O complexo da Prefeitura de Utrecht tem uma história de pelo menos de sete séculos. Os primeiros registros apontam que, no século XIV, o local acomodava um conjunto de casas de grande distinção na cidade, próximo a diversos mercados e ao porto da cidade (JAMAR, 2000, p. 15). A partir de 1528, esse conjunto de casas passou a sediar duas instâncias do governo local, e ao longo dos anos, as funções se acumularam nas casas adjacentes, até que no início do Século XX todos os edifícios da quadra foram incorporados pelo conjunto.

No início dos anos 1990, a Prefeitura de Utrecht decidiu executar uma grande reforma do complexo, e em 1996 um concurso internacional fechado com 31 participantes foi realizado. O projeto ficou a cargo do escritório espanhol EMBT, dirigido por Enric Miralles (1955–2000) e sua sócia e esposa Benedetta Tagliabue (1963–).

Miralles, autor dos desenhos do projeto, optou por realizar uma inversão radical do edifício, voltando sua frente para os fundos e demolindo parcialmente o complexo em uma operação que resultou em uma nova praça no centro da cidade. Sua estratégia para o complexo, por sua vez, buscou conciliar a linguagem e as estratégias do seu repertório com o tema da sobreposição de tempos na arquitetura.

O complexo da Prefeitura de Utrecht não é o único projeto de intervenção em contexto arquitetonicamente consolidado de Miralles. Desde que se destacou no contexto espanhol em conjunto com sua primeira sócia e, então, esposa, Carme Pinós (1954–) como um dos novos nomes de sua geração, Miralles vinha realizando intervenções em edificações históricas, como as reformas da Fábrica La Llauna (1984–1991, Figuras 3 e 4) e do Centro Comunitário La Mina (1987–1991).



Figuras 3 e 4 – Reforma da Fábrica La Llauna na Escola Secundária de Badalona (Espanha), de Miralles e Pinós. Fonte: www.cpinos.com. Acesso em 04 abr. 2020

É, no entanto, curioso que o arquiteto, cuja obra é profundamente baseada em uma linguagem própria e uma identidade individual, tenha tido tamanho interesse na intervenção em preexistências desde suas primeiras obras. A obsessão pelo tema é particularmente notável após a formação do EMBT, quando passa a realizar reformas de pequena escala em residências históricas, como em Carrer Mercaders (1995) e La Clota (1999, Figuras 5 e 6), e projetos de grande escala para concursos de arquitetura, como os projetos para o Museu Real da Dinamarca (1992), o Museu do Prado (1995) e o Mercado de Santa Caterina (1997-2005, Figura 7).

O conjunto das obras de transformação de edifícios de Miralles é particularmente exemplar no que diz respeito a esse processo de construção de um universo abstrato-expressivo cujas leis partem de um mimetismo do entorno mas não se curvam a ele. O complexo de Utrecht, nesse contexto, é um dos exemplos mais claros dessa abordagem complexa na qual edificações patrimoniais e novas arquiteturas, ao invés de serem mantidas em territórios distintos, são confrontadas em um estado de interação permanente e de forma íntima.



Figuras 5 e 6 – Fachada e interior da casa em La Clota após a reforma do EMBT.
 Fonte: www.mirallestaglabue.com. Acesso em 06 abr. 2020



Figura 7 – Reforma do Mercado de Santa Caterina. Fonte: *El Croquis* 72, pp. 132-133

Ao longo dessa pesquisa, busca-se, assim, verificar – em um projeto que tensiona de forma radical essa fronteira entre os valores de “antiguidade” e “novidade” (RIEGL *apud* SOLÀ-MORALES, 2008) – as decisões projetuais tomadas pelos autores, bem como situá-las tanto nos contextos das teorias conservadoras quanto da intervenção contemporânea em preexistências sob o viés da transformação livre.

Método de pesquisa e estrutura dos capítulos

Esta pesquisa exploratória está fundamentada em referenciais bibliográficos do campo da conservação, bem como em outros referenciais que tratam do tema da transformação de edifícios, embora também sustentem a análise autores de outras esferas de conhecimento. Seu conteúdo está estruturado em três capítulos distintos que se complementam: “Arquitetura sobre preexistências”, “Enric Miralles e o EMBT” e “O edifício da Prefeitura de Utrecht”.

Na primeira parte, serão investigadas as questões referentes a patrimônio a fim de constituir uma narrativa que esclareça os caminhos tomados pela disciplina, estabeleça os princípios propulsores de cada modalidade e situe o trabalho do escritório em questão como representante exemplar de um tipo de abordagem de seu tempo. Também serão investigadas questões relativas a patrimônio urbanístico e a sítios urbanos, uma vez que ambos os projetos analisados são situados em bairros históricos e resultaram em drásticas mudanças no entorno. Para a investigação foram consultados especialmente trabalhos contemporâneos de pesquisadores brasileiros como Ana Carolina Pellegrini, Carlos Eduardo Comas, José Arthur D’Aló Frola, Nivaldo Vieira de Andrade Junior, Juliana Cardoso Nery e Rodrigo Espinha Baeta. Também foram utilizados textos de contextualização teórica de autores como Alan Colquhoun, Francisco de Gracia, Françoise Choay, Giulio Carlo Argan, Ignasi de Solà-Morales, Natalia Escobar Castrillón e Riccardo Dalla Negra, bem como publicações especializadas, como

a revista *Obl/que 1 – Critical conservation*, da Harvard Graduate School of Design, uma das poucas publicações especializadas no campo da conservação contemporânea.

No que diz respeito especificamente ao escritório EMBT, a Enric Miralles e a Benedetta Tagliabue, foram utilizadas como ponto de partida da pesquisa bibliográfica monografias publicadas, como as edições 30, 49/50, 72(II) e 100/101 da revista espanhola *El Croquis* e o livro *Enric Miralles: C.N.A.R., Alicante* de Peter Blundell Jones, além da tese de doutorado *La planta Miralles: Representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*, de Javier Fernández Contreras – esta uma das análises mais profundas tanto da linguagem quanto do conceito por trás de grande parte das obras de Miralles e dos escritórios onde o arquiteto trabalhou.

A partir de pesquisa exploratória nessas referências, todo tratamento de dados se deu de forma qualitativa. O estudo final da obra arquitetônica, por sua vez, também foi embasado especialmente pelo livro *Het Stadhuis van Utrecht / The Town Hall of Utrecht*, publicação oficial editada por Jo Jamar para a prefeitura, compreendendo um importante volume de dados históricos e fotografias da trajetória do complexo municipal ao longo dos seus sete séculos. A compilação de dados desse capítulo, no entanto, não seria completa sem duas visitas, em junho de 2019 e junho de 2020, à obra em questão.

A primeira visita, em julho de 2018, foi guiada pelo engenheiro responsável pelas obras da última reforma do edifício, Simon Baars, cuja explicação foi fundamental para entender alguns aspectos pontuais das sucessivas reformas que não estavam registradas na bibliografia consultada. A segunda visita, realizada após o embasamento teórico e histórico do projeto de conservação, em julho de 2019, foi essencial para preencher lacunas deixadas por fotografias e desenhos técnicos, especialmente no que diz respeito à relação espacial entre antigo e novo, bem como ao sucesso do projeto sob o aspecto tanto da conservação quanto de seus usos.

1. ARQUITETURA SOBRE PREEXISTÊNCIAS

Quando um projeto é iniciado sobre uma preexistência patrimonial, costuma recair sobre ele um repertório de diretrizes que visam a garantir uma metodologia apropriada para a intervenção. Essas regras, que vêm se consolidando desde a segunda metade do século XIX, foram compreendidas dentro de uma disciplina teórica cuja denominação varia conforme a interpretação, mas que vem sendo chamada historicamente de restauração, preservação ou conservação.⁷

As fronteiras terminológicas da disciplina da conservação são por vezes difusas. O significado de cada denominação varia de acordo com o autor, dando margem a ruídos no debate. Se a palavra “restauro”, por exemplo, para alguns se refere à disciplina como um todo (BRANDI, 2004), para outros ela é utilizada para se referir ao espectro técnico-ortodoxo do campo da conservação que busca restabelecer a matéria em seu estado original por replicação ou reconstrução (CARTA DE VENEZA, 1964; DALLA NEGRA, 2016).

Nas páginas seguintes, a fim de que tanto a disciplina quanto suas distintas abordagens internas sejam compreendidas no contexto, é apresentado um panorama histórico e teórico do tema no Ocidente, especificando, conforme cada autor, a acepção de cada termo selecionado. Busca-se, dessa forma, resgatar não apenas a história da conservação de edificações, mas as transformações do próprio sentido de intervir no campo do patrimônio arquitetônico e urbanístico ao longo dos últimos séculos.

Em um segundo momento, o capítulo ainda se concentra em três diferentes abordagens do campo da conservação no âmbito da arquitetura, denominadas aqui “restauração estilística”, “abordagem por contraste” e “Terceira Via”. Seus respectivos surgimentos não suplantam as abordagens anteriores; as três aproximações sobre edifícios históricos são usuais ainda hoje. No entanto, as duas primeiras são estudadas em vasta bibliografia que registra tanto os aspectos teóricos quanto exemplos práticos.

7. O termo “conservação” é utilizado por autores como Jokilehto (1999) e Castrillón (2016), e será adotado nas páginas seguintes para se referir à disciplina como um todo.

Assim, a ênfase na terceira abordagem é justificada no sentido de reconhecer de forma clara uma maneira de conservar característica da contemporaneidade, cuja bibliografia sobre seus aspectos conceituais é escassa em âmbito global.

1.1 Breve historiografia das intervenções no patrimônio arquitetônico

1.1.1 As origens

O surgimento da noção de “patrimônio” como algo a ser conservado tem data controversa, variando conforme o autor e a denominação dada à disciplina. Historiadores como Françoise Choay verificam uma possível origem na ideia de “preservação” surgida no século VI, quando, sob o papado de Gregório I, monumentos e fragmentos da Antiguidade passam a ser transformados e incorporados a igrejas e santuários em construção (CHOAY, 2017, p.40). Esses novos usos de colunas, capitéis, estátuas e frisos esculpidos em novas construções era considerado pelos abades de então como “o único meio de preservá-los e conservar-lhes a admiração da posteridade” (ADHÉMAR, J. in CHOAY, 2017, p. 40). Todavia, conforme aponta Choay, “as criações da Antiguidade não desempenham, pois, o papel de monumentos históricos. Sua preservação é, de fato, uma reutilização” (CHOAY, 2017, p. 40).

Tanto Françoise Choay quanto Francisco de Gracia vêm no surgimento do conceito de “intervenção”, no *Quattrocento* italiano, um novo passo para a consolidação da ideia de patrimônio. É nesse período que se pode verificar uma mudança de paradigma sobre as preexistências, no qual as intervenções deixam de ser realizadas por razões exclusivamente práticas ou utilitárias e passam a ter motivação cultural. “Numerosos testemunhos permitem fixar por volta de 1430 o excepcional despertar do olhar distanciado e esteta, despojado das paixões medievais, que, pousado sobre os edifícios antigos, metamorfoseia-os em objetos de reflexão e

contemplação” (CHOAY, 2017, p. 44). Luis Henrique Haas Luccas, por sua vez, destaca que

a defesa consciente e admitida da preservação começou (...) possivelmente no pontificado de Eugênio IV (1441-1447), mas não conseguiu frear a destruição [de monumentos romanos] no período. Pio II Piccolomini (1458-1464) publicou uma bula em 1462, proibindo a extração de material dos restos da Antiguidade. E Paulo II (1464-1471) foi além, restaurando obras como o arco de Sétimo Severo, o Coliseu, a Coluna de Trajano e o Forum romanum (LUCCAS, 2018, p. 138).

No período do Renascimento Italiano, entre os séculos XIV e XVI, dois valores – *histórico* e *artístico* – passam a ser fundamentais para a conservação de edificações da Antiguidade. Se, sob uma perspectiva histórica, Paul Philippot revela que o caráter documental das edificações servia de testemunho para a avaliação do real significado das realizações passadas (*apud* JOKILEHTO, 2002), do ponto de vista artístico, Choay (2017) aponta que o culto à arte passa a exigir a presença real de seu objeto – o que institucionalizaria uma conservação material sistemática das antiguidades.

1.1.2 Fundamentos da conservação moderna

Essa interpretação histórico-artística do objeto a ser conservado apontou os caminhos tomados no século XVIII, quando o restauro se consolidou como prática de “uma visão ocidental, erudita, baseada na imagem como epifania e na matéria como documento” (CARSALADE, 2007, pp. 311-312). Foi durante o Iluminismo, e em decorrência de acontecimentos como a Revolução Francesa, que a conservação se projetou como disciplina autônoma. De fato, os eventos ocorridos na França no final deste período podem ser considerados um ponto de inflexão da disciplina, uma vez que, durante a revolução, foram cunhados os conceitos de *patrimônio nacional* (CHOAY, 2017) e de *restauro*, a fim de converter e proteger os bens espoliados da monarquia como bens públicos da nação (JOKILEHTO, 2002). Conforme Philippot,

O conceito moderno de restauro, fruto de um longo processo

histórico, foi definido no século XVIII com o desenvolvimento do pensamento histórico ocidental e como resultado da tensão entre o racionalismo do Iluminismo e os sentimentos pré-Romântico e Romântico. Posteriormente ele foi definido nos debates dos séculos XIX e XX.⁸ (*apud* JOKILEHTO, 2002, p. vii, tradução nossa)

Com efeito, nos séculos seguintes o debate sobre a restauração do patrimônio das nações toma dimensões continentais, e a cena européia vê-se dividida entre duas doutrinas antagônicas. A primeira, de postura anti-intervencionista, é representada por pensadores como Ludovic Vitet, Prosper Mérimée, Victor Hugo e William Morris, mas tem como representante maior o escritor John Ruskin. A segunda doutrina, de caráter intervencionista, é representada por nomes como James Wyatt, John Milner e John Carter, mas é personificada pelo francês Eugène Viollet-le-Duc.

De um lado, Ruskin sustentava a tese de que toda obra pertencente ao passado seria registro do caráter único e insubstituível dos acontecimentos históricos. Desse modo, “qualquer intervenção sobre essas ‘reliquias’ é um sacrilégio” (CHOAY, 2017, p. 155) e deveria ser proibida, uma vez que esses monumentos não pertencem ao tempo presente, mas àqueles que os erigiram. A restauração seria, sob essa perspectiva, “a mais completa destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual não se pode recolher nenhum resquício: uma destruição acompanhada de uma falsa descrição da coisa destruída”⁹ (RUSKIN, 1849, p. 161, tradução nossa). O destino de todo monumento histórico, conseqüentemente, seria a ruína e a degradação progressiva, embora esse fim possa ser retardado por meio de intervenções imperceptíveis (CHOAY, 2017).

8. *“The modern concept of restoration, fruit of a long historical process, was shaped in the eighteenth century with the development of Western historical thought and as a result of tension between the rationalism of the Enlightenment and pre-Romantic and Romantic sentiment. Later it was further defined in the debates of the nineteenth and twentieth centuries.”*

Do outro extremo, Viollet-le-Duc defendia que desgastes e danos distorceriam o monumento – e a função do conservador seria justamente a de resgatá-lo da destruição do tempo e restituir suas condições originais (KONSA, 2017). Sua abordagem interpretativa do restauro seria sintetizada em sua célebre argumentação: “Restauração, s.f. A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em

um dado momento” (VIOLETTE-LE-DUC, 2006, p. 29). Seus escritos forneceram as bases do pensamento contemporâneo sobre o restauro ao enfatizar o caráter particular da modernidade em relação ao passado, bem como a necessidade de estudar analiticamente cada caso não apenas sob o ponto de vista material, mas de uma perspectiva teórica e abstrata. Além disso, na abordagem de Viollet-le-Duc é o presente que importa na tomada de decisões sobre o monumento.

Reconstituindo um tipo, ele se mune de uma ferramenta didática que restitui ao objeto restaurado um valor histórico, mas não sua historicidade. Da mesma forma, a rudeza de suas intervenções em geral prende-se ao fato de que, absorto em suas preocupações didáticas, ele tende a esquecer-se da distância constitutiva do monumento histórico. Um edifício histórico só se torna “histórico” quando pertence a dois mundos: um mundo presente, e dado imediatamente, o outro passado e inapreensível (CHOAY, 2017, p. 158).

As duas posições antagônicas do debate seriam posteriormente conciliadas, ainda no século XIX, por Camillo Boito, que cria a vertente do restauro que ficou conhecida como “restauro filológico”. Boito define alguns dos princípios seminais do restauro moderno, como o respeito à matéria original e a diferenciação entre as partes de diferentes épocas em um monumento arquitetônico, a reversibilidade das intervenções, a mínima intervenção, a manutenção das adições de épocas passadas como parte da história do monumento e a supressão do ornamento nas adições. O autor ainda sugeriria no documento a fixação no monumento da data do restauro, o esclarecimento dos procedimentos de intervenção em documento ou publicação e a exposição das partes removidas no processo de conservação. Apesar desse caráter arqueológico, no entanto, Boito admite a priorização das qualidades artísticas do monumento sobre a defesa documental, quando esses critérios forem incompatíveis: “(...) a beleza pode vencer a velhice”¹⁰ (BOITO, 1893, p.22, tradução nossa).

9. *“The most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered: a destruction accompanied with false description of the thing destroyed.”*

10. *“...bellezza può vincere vecchiaia.”*

11. *Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*

Outro autor, contemporâneo a Boito e fundamental para a consolidação do restauro como disciplina autônoma, é o austríaco Aloïs Riegl. Em sua obra “O culto moderno dos monumentos: seu

caráter, sua origem” ¹¹ (1903), Riegl busca distanciar-se da discussão de caráter histórico-artístico dos monumentos e torna sua atenção às formas de percepção e fruição dos monumentos através de seus valores inerentes.

Para Riegl, “o que tipifica na nova sensibilidade, o novo *Kunstwollen* ou ‘vontade da arte’ do século XX, é o contraste entre *Neuheitswert*, ou valor de novidade, e *Alteswert*, ou a antiguidade como valor. Isto é, o caráter do que é novo e o caráter do que é velho.” (SOLÀ-MORALES, 2008, p. 256). Nesse sentido, o contraste entre velho e novo é entendido não apenas como efeito de abordagens opostas, mas também como uma mudança no processo perceptivo na qual as arquiteturas de tempos distintos definem reciprocamente sua importância.

Riegl evidencia, assim, além do valor histórico, o “valor de antiguidade” (*Alteswert*) como razão da tutela dos monumentos. O arquiteto e historiador Ignasi de Solà-Morales observa que, no pensamento de Riegl,

a antiguidade, ou o valor do que é velho, com toda a ambiguidade e imprecisão que este termo sugere, é uma inovação típica da sensibilidade contemporânea, uma atitude que relativiza toda espécie de padrão artístico estabelecido e ignora a importância factual das informações contidas em uma obra de arte.

A antiguidade é uma qualidade subjetiva que produz uma satisfação puramente psicológica emanada de uma concepção do velho como manifestação da passagem do tempo histórico (2008, 255).

Para Solà-Morales, o valor atribuído ao antigo, em Riegl, é essencialmente uma condição mental, sem mediação da memória ou da história, uma satisfação perceptiva sem carga de conhecimentos, precisão nem objetividade; sua natureza está relacionada a um sentimento de caráter subjetivo, vago e reconfortante (2008, p. 256).

Outro ponto fundamental no pensamento de Riegl é a identificação do “valor de novidade”, ou *Neuheitswert*, que ainda aponta um critério de reconhecimento do valor de exemplares do presente capazes de manterem-se imunes à passagem do tempo. No âmbito

da conservação, o valor de novidade seria instrumento de uma abordagem por contraste com a preexistência.

(...) fica evidente que, começando por Riegl e até [Siegfried] Giedion pelo menos, e principalmente também nos estudos de [Gustav Adolf] Platz e Kurt Behrendt, a história da arquitetura do passado tende a ser analisada como um produto do passado em que se ressaltam suas inovações e diferenças com respeito à arquitetura do presente. Esses historiadores não somente superaram a relutância em recorrer ao passado de modo a vivenciar o presente mais imediato e contemporâneo, como compreenderam que essa explicação servia acima de tudo para evidenciar a oposição radical, o contraste, entre o antigo e o novo, entre a história e os acontecimentos atuais (SOLÀ-MORALES, 2008, 255).

Segundo Beatriz Mugayar Kühl, o valor artístico dos monumentos no pensamento de Riegl seria por demais mutável e relativo, variando de acordo com o contexto conforme o *Kunstwollen*, ou “desejo de arte”, de cada época (2006). Assim, “se não existe um valor artístico eterno, mas somente um valor relativo, o valor artístico de um monumento não é um valor de rememoração, mas um valor atual, de contemporaneidade. A conservação deve, pois, levar isso em conta, por se tratar de valor flutuante” (KÜHL, 2006, p. 20). Riegl é, portanto, um dos primeiros autores a sublinhar o caráter subjetivo da conservação, uma vez que reconhece a inexistência de uma solução universalmente válida e a possibilidade de múltiplas perspectivas sobre o tema.

1.1.3 A disciplina da conservação

As ponderações de Riegl, no entanto, não interrompem a vertente filológica de Boito. Na Itália, na virada para o século XX, teóricos como Gustavo Giovannoni desdobram o pensamento de Boito no que foi chamado de “restauro científico” – perspectiva do restauro fundamentada tanto na arqueologia quanto no estudo de documentos históricos. Baseadas nos escritos de Boito, as recomendações de Giovannoni seriam incorporadas na Carta de Atenas (1931) e na Carta de Restauro Italiana (1932).

Embora não discuta propriamente critérios de valorização dos monumentos, a Carta de Atenas de 1931 representa o início de um período, que atravessa o século XX e cruza a virada do milênio, no qual uma sucessão de cartas e documentos internacionais sintetizam a vanguarda do pensamento conservacionista. Redigida no Primeiro Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de monumentos Históricos promovido pelo Escritório Internacional dos Museus da Sociedade das Nações, a carta é um manifesto que marca o começo das formulações conjuntas, entre diferentes países, das diretrizes de proteção e conservação do patrimônio cultural. Suas recomendações para a conservação de monumentos têm profundas influências de Boito e Giovannoni. Conforme Solà-Morales, “pode-se dizer, assim, que a Carta de Atenas aceitou de forma generalizada e padronizada os critérios e estratégias que os arquitetos já tinham formulado naquela época” (SOLÀ-MORALES, 2008, pp. 257-258):

Quando se trata de ruínas, uma conservação escrupulosa se impõe, com a recolocação em seus lugares dos elementos originais encontrados (anastilose), cada vez que o caso o permita; os materiais novos necessários a esse trabalho deverão ser sempre reconhecíveis. Quando for impossível a conservação de ruínas descobertas durante uma escavação, é aconselhável sepultá-las de novo depois de haver sido feito um estudo minucioso (CARTA DE ATENAS, 1931, p. 3).

Essa vertente de interpretação histórico-artística ganhou novo fôlego no período após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em um momento de reconstrução da Itália, especialmente devido às ideias de historiadores italianos como Benedetto Croce (1866–1952), Roberto Pane (1897–1987), Giulio Carlo Argan (1909–1992) e Cesare Brandi (1906–1988).

Embora a contribuição teórica direta de Croce para o campo do restauro tenha forte interesse na perspectiva artística, é também por seu papel no desenvolvimento do conceito moderno de história que o autor assume o protagonismo no debate sobre os conceitos do restauro arquitetônico. Croce concebia a história sob uma perspectiva hegeliana¹², na qual os eventos do passado seriam como “degraus” de uma cadeia evolutiva guiada pelas

12. *“Para G. W. F. Hegel (1770-1831), os desdobramentos históricos demonstram em seu conjunto uma progressão no reconhecimento de Si do Espírito, do saber da liberdade, o que possibilita à filosofia da história constatar a efetividade da razão no mundo e a progressiva consecução do fim último absoluto.”* (FRANÇA, 2017, p. V)

regras da causalidade em direção ao fim último absoluto – e, ao ser objetivizado, o passado poderia ser resgatado do presente através de uma dedução lógica de seu sistema linear e contínuo (CASTRILLÓN, 2016, p. 7). Nesse sentido, o papel dos arquitetos conservacionistas seria o de resgatar essas evidências do passado a fim de recuperar a história *com’era*¹³.

De posição contrária a uma abordagem historicista e ao restauro filológico, Roberto Pane, conjuntamente com Renato Bonelli (1911–2004), desenvolve postulados do chamado “restauro crítico”. Sob esse entendimento, seus autores refutam a suposição que os monumentos históricos possam ser enquadrados em categorias e regras preestabelecidas para interpretação. Para além de seu caráter documental, cada obra seria única em sua expressão de um mundo espiritual. O restauro, nessa abordagem, não é uma atividade necessariamente prática, mas um ato abstrato – no qual o valor artístico prevalece, mas é fundamentado na estética e na história (CUNHA, 2012, p. 103).

A partir desse reconhecimento, o papel do restaurador é o de “recuperar, restituindo e liberando, a obra de arte, vale dizer, o inteiro complexo de elementos figurativos que constituem a imagem e por meio dos quais ela se realiza e exprime a própria individualidade e espiritualidade” (BONELLI, 1983, p. 347, tradução nossa). O valor histórico, praticamente a única instância contemplada no restauro filológico, não pode ser a razão exclusiva nem guiar a intervenção restauradora, na medida em que nega o valor artístico constitutivo dos monumentos e a função social que esse valor tem. (CUNHA, 2012, p. 103)

13. A expressão *com’era* *dov’era* ficou conhecida como lema de um setor da sociedade veneziana que defendeu a reconstrução da Basílica de São Marcos após seu colapso em 1902. A partir de então, a sentença passou a ser mote de uma abordagem na qual a verdade histórica poderia ser buscada através de uma restauração rigorosa.

Giulio Argan e Cesare Brandi, por sua vez, discorrem sobre a necessidade de uma metodologia unificada do tratamento de conservação dos monumentos – fossem eles edificações ou obras de arte. No entanto, embora ambos dêem ênfase à materialidade dos monumentos, eles também reconhecem que o objetivo do restauro era não apenas restituir o que foi perdido, mas restabelecer a “autenticidade” da obra de arte (JOKILEHTO, 2002, p. 223).

Discípulo de Boito, Argan argumenta que toda restauração deveria ser baseada em uma pesquisa filológica da obra de arte,

e deveria ter como objetivo a redescoberta e a revelação do “texto” original contido no monumento. Em suas contribuições, o historiador distingue o restauro em dois métodos distintos: o “restauro conservativo” e o “restauro artístico” (ARGAN, 1938/39). Para Argan, o restauro conservativo, ou conservação, teria como objetivo a consolidação da obra de arte e a prevenção de sua decadência. Por outro lado, o restauro artístico consideraria uma série de operações baseadas em uma avaliação histórico-crítica a fim de restabelecer as qualidades estéticas do objeto. Conforme Jokilehto, esse segundo método forneceria as bases da teoria do restauro moderno na Itália, uma vez que deslocaria a abordagem de uma postura técnica para o campo das artes, e abriria os caminhos para o desenvolvimento da teoria moderna da restauração formulada por Cesare Brandi.

Em contato direto com Argan, Brandi concentrou-se, a partir dos anos 1930, nas questões filosóficas relacionadas às artes e ao restauro (JOKILEHTO, 2002). Em seus trabalhos, estabeleceu um método de análise das obras de arte a fim de reconhecer seus valores materiais, históricos e estéticos individuais e selecionar aquilo que denominou a “*astanza*”, ou seja, a “essência” a ser transmitida para a posteridade (DO CARMO *et al.*, 2016). Assim, por ser movido pelas particularidades da obra, e por expor o valor de uma apreciação crítica, o restauro deveria ser visto ele próprio como uma atividade artística.

Segundo a Teoria da Restauração de Cesare Brandi, é recomendado um respeito absoluto pela matéria original, bem como pelas marcas da passagem do tempo, não apenas na obra precedente, mas também nas sucessivas modificações ao longo de sua existência. Nesse sentido, Brandi faz oposição tanto a “repristinações” – ou seja, ao restabelecimento do estado original – quanto à remoção de adições posteriores. No caso da necessidade de adições ou substituições, Brandi considera “toleráveis” acréscimos quando esses respeitarem o esquema tradicional e o equilíbrio da composição do todo. Suas ideias, assim, apontam para uma tentativa de “reduzir o impacto do juízo de valor sobre a percepção da realidade” (DO CARMO *et al.*, 2016). De acordo com Jukka

Jokilehto, Brandi interpreta que

coletar o mesmo tipo de mármore da mesma pedreira em dois momentos diferentes, um no momento da criação original, o outro no momento da restauração, pode fornecer quimicamente o mesmo material, mas isso tem um significado historicamente diferente, bem como execução e aspecto distintos. Assim, é impossível se presumir que uma reconstrução poderia ter o mesmo significado que o original; em vez disso, ela se tornaria histórica e esteticamente falsa. Além disso, o material tem uma relação com seu ambiente contextual e luz que contribuem para o caráter da imagem. Pela mesma razão, a remoção de uma obra de arte de sua localização original só pode ser motivada em casos excepcionais para garantir a conservação. A pátina resulta do processo de envelhecimento, e sua remoção privaria o material de sua antiguidade e poderia perturbar a imagem artística.¹⁴ (JOKILEHTO, 2002, p. 230, tradução nossa)

14. *"Taking the same type of marble from the same quarry at two different times, one at the time of the original creation, the other at the time of restoration, can provide chemically the same material, but that has a different significance historically as well as in execution and aspect. Thus, there is no possibility to pretend that a reconstruction could have the same meaning as the original; instead, it would become historically and aesthetically false. Moreover, the material has a relationship with its contextual environment and light which contribute to the character of the image. For the same reason, removal of a work of art from its original location can only be motivated in exceptional cases to guarantee conservation. Patina results from the ageing process, and its removal would deprive material of its antiquity, and could disturb the artistic image."*

Assim, para Brandi o que deve ser estabelecido em uma intervenção é a "ideia" do monumento, seguindo um projeto que pertencesse somente ao presente – uma postura que iria nortear não só grande parcela das intervenções realizadas a partir de então, mas especialmente as cartas e manifestos posteriores, como a Carta de Veneza (1964).

Considerada uma atualização da Carta de Atenas, a Carta de Veneza alinha-se às premissas brandianas, e é inovadora no sentido de tratar da questão da adequação dos usos:

A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes (CARTA DE VENEZA, 1964, p. 2).

Outro ponto particular da Carta de Veneza é a ampliação do conceito de monumento à escala urbanística. Na esteira do pensamento de historiadores como Gustavo Giovannoni, a Carta de Veneza consolida as questões do contexto e da conservação dos sítios históricos urbanos. Esse debate, que vinha se construindo desde o século XIX de maneira solidária com o do restauro (embora com certas particularidades), é

15. *“En este nivel de intervención se sitúan aquellas operaciones que afectan directamente al carácter morfológico de una parte de la ciudad. Se trata de un grado de intervención donde se sugiere un peculiar modo de construir la ciudad, aunque la escala de proyecto pueda ser muy variable. (...) Cualesquiera de las intervenciones que pudieran considerarse aquí se sitúan en el teatro de operaciones de lo que se ha denominado construcción de la ciudad, por tanto bordean el terreno de la urbanística como disciplina manifiestamente dissociada del proyecto de arquitectura.”*

fundamental para que se situe o projetos do EMBT em Utrecht, uma vez que ele resulta em uma reconfiguração severa de seu entorno. De acordo com parâmetros definidos por Francisco de Gracia (1992), o projeto do EMBT em Utrecht faz parte de uma categoria de intervenções arquitetônicas cuja proposta colide e impõe-se sobre a estrutura formal preexistente.

Neste nível de intervenção se situam aquelas operações que afetam diretamente o caráter morfológico de uma parte da cidade. Trata-se de um grau de intervenção no qual se sugere uma maneira peculiar de construir a cidade, embora a escala do projeto possa ser muito variável. (...) Quaisquer das intervenções que poderiam ser consideradas aqui estão localizadas no teatro de operações do que tem sido chamado de construção da cidade, portanto, beirando o terreno do planejamento urbano como uma disciplina manifestamente dissociada do projeto de arquitetura.¹⁵ (GRACIA, 1992, p. 215, tradução nossa).

O impacto do projeto do EMBT no entorno urbano histórico torna necessária, assim, uma análise complementar da conservação de áreas urbanas.

1.2 A conservação de sítios urbanos

Até o século XIX, o caráter histórico das cidades costumava ser negligenciado; os documentos e publicações a este respeito só tratavam de seu espaço através da análise de seus monumentos e instituições. Françoise Choay explica que esse retardo da inserção do espaço urbano em uma perspectiva histórica é resultado de diversos fatores:

de um lado, sua escala, sua complexidade, a longa duração de uma mentalidade que identificava a cidade a um nome, a uma comunidade, a uma genealogia, a uma história de certo modo pessoal, mas que era indiferente ao seu espaço; de outro, a ausência, antes do início do século XIX, de cadastros e documentos cartográficos confiáveis, a dificuldade de descobrir arquivos relativos aos modos de produção e às transformações do espaço urbano ao longo do tempo (2017, p. 178).

Um dos primeiros autores apontados por Choay a questionar essa condição dos estudos urbanos é John Ruskin, que, na década de 1860, apontaria a estrutura e a malha das cidades antigas como objetos patrimoniais a serem protegidos de maneira incondicional (CHOAY, 2017, p. 180).

Para ele, é sacrilégio tocar nas cidades da era pré-industrial; nós devemos continuar a habitá-las, e habitá-las como no passado. (...) Ele se recusa a compactuar com a transformação do espaço urbano que em vias de se realizar, não admite que ela seja uma exigência da transformação da sociedade ocidental e que essa sociedade técnica persiga de um projeto inscrito em seu passado (CHOAY, 2017, p. 178).

Outro autor fundamental para as origens da cidade como patrimônio é o arquiteto e historiador austríaco Camillo Sitte, que, em 1889, observaria que “nem mesmo nossa história da arte, que trata dos vestígios mais insignificantes, reservou um lugar, mínimo que fosse, à construção das cidades” (SITTE *apud* CHOAY, 2017, p. 178). Sua visão sobre a cidade pré-industrial é, conforme Choay, a de “um objeto pertencente ao passado (...), um objeto histórico no pleno sentido do termo” (2017, p.183).

Deve-se a Giovannoni, contudo, a criação do termo “patrimônio urbano”, bem como a noção de que determinados *conjuntos históricos* devem ser preservados. Na visão de Giovannoni, o monumento arquitetônico deve ser entendido como um edifício integrado ao conjunto urbano no qual se insere, renunciando a questão do *entorno* no contexto da conservação. Giovannoni também aponta para uma diferenciação entre a “arquitetura maior” (igrejas, castelos, palácios etc.) e a “arquitetura menor” (casas e quarteirões que compõem o tecido das cidades antigas). Em *Città vecchie città ed edilizia nuova* (1913), o historiador italiano eleva os centros antigos das cidades modernas ao mesmo patamar patrimonial dos monumentos individuais:

Uma cidade histórica constitui em si um monumento, tanto por sua estrutura topográfica como por seu aspecto paisagístico, pelo caráter de suas vias, assim como pelo conjunto de seus edifícios maiores e menores; por isso, assim como no caso de um monumento particular, é preciso aplicar-lhes as mesmas

leis de proteção e os mesmos critérios de restauração, desobstrução, recuperação e inovação (GIOVANNONI *apud* ANDRADE JUNIOR, 2008).

No que diz respeito a intervenções sobre centros históricos, autores como Giovannoni, Pane, Argan e Brandi têm opiniões distintas. Giovannoni, por exemplo, cunha o conceito de “desbastamento edilício”, estratégia de intervenção em centros históricos a fim de realizar liberações e demolições de construções parasitas ou supérfluas, bem como melhorias atentas ao contexto (CHOAY, 2017, p. 200).

Brandi, por sua vez, em artigo publicado na revista *L'Architettura Cronache e Storia* em setembro de 1956, posiciona-se contrário à construção de novas edificações:

Não hesito em afirmar que a arquitetura moderna, na mesma medida em que tem o direito de se chamar assim, não pode ser inserida em um antigo complexo urbano sem destruí-lo e sem se autodestruir: porque uma obra de arte se destrói onde quer que venha a aceitar as condições espaciais que a negam, e da mesma forma destrói em razão daquilo que negando afirma (BRANDI *apud* ANDRADE JUNIOR, 2008).

Um mês depois, em resposta a esse artigo, Roberto Pane afirmaria, em uma comunicação intitulada *Città Antiche, Edilizia Nuova*, que “o equívoco aí [no artigo de Brandi] está em esquecer as numerosas experiências positivas de aproximação do novo ao antigo (...) realizadas sem qualquer renúncia à modernidade” (PANE *apud* ANDRADE JUNIOR, 2008). Nesse mesmo texto, considerado uma resposta a Brandi, Pane ainda definiria uma proposta de parâmetros de abordagem em sítios urbanos, sublinhando a necessidade de estabelecer outras condições para essas intervenções, como a conservação do traçado viário, o estabelecimento de limites de altura para novas edificações e o impedimento de construção de casas e edifícios em áreas verdes públicas ou privadas existentes (ANDRADE JUNIOR, 2008).

O primeiro documento a consolidar a posição dos historiadores italianos seria a Carta de Veneza, de 1964, que reafirmaria essa ampliação do conceito de monumento à escala urbanística: “Os

sítios monumentais devem ser objeto de cuidados especiais que visem a salvaguardar sua integridade e assegurar seu saneamento, sua manutenção e valorização” (CARTA DE VENEZA, 1964, p. 3). Outra figura importante do contexto italiano para a questão de novas construções em sítios históricos é Aldo Rossi, que, em seu livro *A Arquitetura da Cidade* (1966), ratifica o entendimento da cidade como obra de arte. Assim como Giovannoni e Pane anteriormente, Rossi interpreta a cidade não como uma soma de edifícios, mas como uma construção cultural coletiva. Dessa forma, conforme Nery e Baeta (2015), não apenas a cidade é reposicionada sob um novo *status*, mas a própria noção de restauro, que se estende ao território, irá unificar sob um mesmo método – conforme o próprio desejo de Brandi – os critérios de intervenção também nessa escala.

Concomitantemente, assim como edificações e obras históricas e artísticas, a cidade passa a ser objeto das mesmas possibilidades de intervenção, sejam elas – como definiu Argan – conservativas ou artísticas. A partir dos anos 1960, documentos como as Normas de Quito (1967) irão afirmar que “a ideia do espaço é inseparável do conceito do monumento e, portanto, a tutela do Estado pode e deve se estender ao contexto urbano, ao ambiente natural que o emoldura e aos bens culturais que encerra” (p. 2). Em um tom conciliatório entre patrimônio e desenvolvimento, as normas ainda apontam que “a defesa e valorização do patrimônio monumental e artístico não se contradiz, teórica nem praticamente, com uma política de ordenação urbanística cientificamente desenvolvida. Longe disso, deve constituir o seu complemento” (NORMAS DE QUITO, 1967, p. 3).

A Carta de Burra (1980), por sua vez, evidencia o caráter cultural dos monumentos, e amplia sua natureza protecional. Sob o termo “significação cultural”, por exemplo, ainda serão contempladas não apenas questões históricas e estéticas, mas também científicas e sociais dos bens transmitidos. Outro ponto fundamental da carta é a diferenciação entre as abordagens sob distintos conceitos, como “preservação” – ou seja, a proteção, a manutenção e a eventual estabilização da matéria –, “reconstrução” – “o restabelecimento, com o máximo de exatidão, de um estado anterior conhecido” – e

“adaptação” – “o agenciamento de um bem a uma nova destinação sem a destruição de sua significação cultural” (CARTA DE BURRA, 1980, p. 1).

16. A questão é apontada por Choay, que revela essa constatação de Viollet-le-Duc já no século XIX: “Os italianos têm o bom senso de não separar seus arquitetos em duas classes: os restauradores de monumentos e os construtores de edifícios capazes de atender às novas necessidades.” (VIOLLET-LE-DUC apud CHOAY, 2017, p. 199)

O conteúdo da Carta de Burra é paradigmático no sentido de tocar dois temas fundamentais para o restauro contemporâneo. O primeiro é a distensão do campo do patrimônio, que, nas décadas seguintes, iria resultar no que pesquisadores como Choay (2017) definem como “inflação patrimonial”. O segundo é o reconhecimento de um aprofundamento das diferenças entre uma abordagem ortodoxa e uma outra que vem sendo consolidada desde Viollet-le-Duc¹⁶, ganhou o nome de “restauração artística” por Argan, e é atualmente tratada por pesquisadores como Natalia Escobar Castrillón como “conservação crítica”.

1.3 Uma disciplina, três abordagens

O conceito de patrimônio não é universal, e a sua história demonstra que seus domínios são voláteis. Choay salienta que, “longe de apresentar a quase universalidade do monumento no tempo e no espaço, o monumento histórico é uma invenção, bem datada, do Ocidente” (2017, p. 25). Koolhaas, por sua vez, localiza o patrimônio como uma das muitas invenções da transição para a modernidade:

17. “If you look at inventions that were taking place between these two moments—cement, the spinning frame, the stethoscope, anesthesia, photography, blueprints, etc.—you suddenly realize that preservation is not the enemy of modernity but actually one of its inventions. That makes perfect sense because clearly the whole idea of modernization raises, whether latently or overtly, the issue of what to keep.”

Se você analisa as invenções que estavam surgindo entre esses dois momentos [1789 e 1877, anos das duas primeiras leis de preservação europeias] – o cimento, a máquina de fiar, o estetoscópio, a anestesia, a fotografia, cópias heliográficas, etc. – de repente você percebe que a preservação não é inimiga da modernidade, mas sim uma de suas invenções. Isso faz perfeito sentido porque claramente toda a ideia de modernização levanta, de forma latente ou abertamente, a questão do que manter.¹⁷ (KOOLHAAS, 2014, tradução nossa)

Ainda que paulatinas, as transformações trazidas pela modernidade modificaram a tal ponto as formas de produção nos últimos séculos que, no universo da arquitetura, os vínculos com os saberes as

técnicas de construção tradicionais foram irremediavelmente rompidos. Essa descontinuidade arquitetônica e construtiva foi potencializada pelas vanguardas estéticas da virada para o século XX, e atingiu seu clímax com o Movimento Moderno, momento em que a *mimesis* – ou seja, a referência direta ao passado – deixou de nortear o processo de criação, e as técnicas e os materiais tradicionais foram trocados por substitutos industrializados. Conforme Nery e Baeta (2015), a partir de então as criações arquitetônicas seguiram um caminho de descontinuidade em relação à tradição, e as questões da criação de novas obras e da conservação das obras do passado passaram a ser situadas em dois campos distintos.

Nesse período de transformações, Carsalade aponta que o patrimônio passou a exercer um novo papel social:

“Por sua presença e permanência, o patrimônio nos ajuda a criar um cosmo ordenado dentro de um caos sem ordem, um terreno existencial firme onde assentar o pé. Um ‘centro’ reconhecido, que extrai a sua centralidade do fato de ser um ponto de referência de um mundo circundante, uma sensação de ‘estar em casa’ (pertencimento) (...). O lugar criado pelo patrimônio, por sua presença no espaço (...) e pelo lastro histórico que traz consigo (...), permite que o ser lançado ao mundo o ordene, identificando-se e orientando-se. (2014, p. 151)

No âmbito da conservação, as abordagens passam a se posicionar majoritariamente de duas formas: por um lado, obras e trabalhos de restauração com o objetivo de preservar a substância material; por outro, trabalhos que enfatizam essa relação de descontinuidade com o passado ao definir por contraste o valor de antiguidade do objeto antigo e o valor de novidade da nova matéria edificada.

A essas duas vertentes da conservação são dados nomes distintos conforme cada autor. Entretanto, para fins metodológicos, neste trabalho será adotado o termo “restauração estilística” para referirmo-nos à vertente ortodoxa. A vertente crítico-transformadora, por sua vez, será tratada primeiramente como “abordagem por contraste”, como designado por Solà-Morales (2016).

Ao final do capítulo, no entanto, será analisado um terceiro tipo de abordagem, fruto de desdobramentos da abordagem por contraste, que buscam novos elos com o passado através de analogias. Esse terceiro tipo de abordagem será tratado nesta pesquisa como a *Terceira Via*, termo recorrente em trabalhos como os de Francisco de Gracia (2001) e outras publicações especializadas (ZAERA-POLO, 2013).

1.3.1. Restauração estilística

As origens dessa vertente ortodoxa têm por fundamento, conforme a pesquisadora Andrea Zerbetto, uma forma de resistência à modernidade baseada na restituição do passado. De acordo com Zerbetto,

na medida em que as coordenadas territoriais e espaciais de grande importância para o sujeito, enquanto referência, são transformadas pela crescente mobilidade do mundo, o apelo ao passado parece representar um recurso de compensação desse ritmo acelerado do fluxo das mudanças. Uma resistência à dissolução dos antigos modos de viver a experiência social, na tentativa de criação de alguns laços de continuidade, permanência e pertencimento (ZERBETTO, 2007).

Nesse contexto, o passado se afirma como referência para a contemporaneidade, uma vez que, segundo Andreas Huyssen, oferece “bússolas, âncoras temporais aos indivíduos num mundo cada vez mais veloz e fragmentário” (HUYSEN *apud* ZERBETTO, 2007).

Em sua vertente mais conservadora, essa perspectiva interpreta a conservação como sinônimo de restauração, ou seja, a reparação ou atuação preventiva de caráter técnico e essencialmente reconstituidor. Nesse viés, especialistas de cada área ficariam responsáveis pelas intervenções inscritas em sua esfera de conhecimento: engenheiros para estruturas, químicos para trabalhos de limpeza e consolidação, geólogos para materiais de construção e assim por diante. Natalia Escobar Castrillón enfatiza que a perspectiva restauradora

18. *"objectivizes the past as something that can be recovered from the present by following a logical deduction of its linear and continuous logic. These assumptions limit the role of conservation architects to a technical or scientific task towards the recovery of history 'as it really was.' They presupposes that material restorations of an architectural heritage will convey a true meaning about a past civilization to a present or future society, and that the closest reproduction of the original physical conditions would enable an objective interpretation of the 'unquestionable' facts."*

19. *"Despite frequently expressed disapproval of this strategy by many contemporary preservation theorists and officials, it has the sanction of history. Architects have often chosen to add to existing buildings by reproducing a previous architect's work, sometimes even centuries afterward, usually for the sake of completing an intended but unrealized symmetry or extending a pattern already established. In such cases, the resource is defined as the design concept as a whole rather than any isolated part of it (...)."*

objetiva o passado como algo que pode ser recuperado do presente, seguindo uma dedução coerente de sua lógica linear e contínua. Essas suposições limitam o papel dos arquitetos de conservação a uma tarefa técnica ou científica voltada para a recuperação da história 'como realmente era'. Eles pressupõem que restaurações materiais de um patrimônio arquitetônico transmitirão um verdadeiro significado sobre uma civilização passada a uma sociedade presente ou futura, e que a reprodução mais próxima das condições físicas originais permitiria uma interpretação objetiva dos fatos "inquestionáveis"¹⁸. (CASTRILLÓN, 2016, p. 7, tradução nossa)

Resulta disso que, ao buscar compensar a destruição das práticas tradicionais pela modernidade, a transformação do objeto arquitetônico em documento – atitude que Huyssen define como "musealização cultural" – teria como saldo final "não mais uma memória vivida, mas a deliberada organização de uma memória perdida". (ZERBETTO, 2007)

Steven W. Semes reconhece, no entanto, que

apesar da desaprovação freqüentemente expressa dessa estratégia por muitos teóricos e funcionários da preservação contemporânea, ela tem a sanção da história. Os arquitetos muitas vezes optam por ampliar os edifícios existentes reproduzindo o trabalho de um arquiteto anterior, às vezes mesmo séculos depois, geralmente com o objetivo de completar uma simetria pretendida, mas não realizada, ou estender um padrão já estabelecido. Nesses casos, o recurso é definido como o conceito de design como um todo, em vez de qualquer parte isolada dele (...).¹⁹ (SEMES in PRESERVATION ALLIANCE FOR GREATER PHILADELPHIA, 2007, p. 4, tradução nossa).

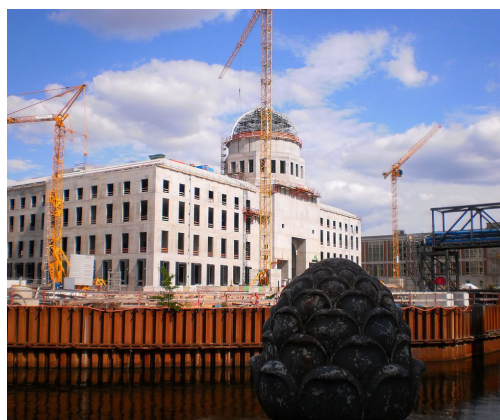
A restauração estilística tem por fundamentação teórica os escritos de autores como Gustavo Giovannoni, cuja teoria do Restauro Científico promulga a manutenção do estado atual do monumento e a recuperação de um estado original hipotético, evitando a adição de novos elementos que descaracterizem a edificação histórica. São notórios exemplos dessa abordagem obras como a Ponte Scaligero (1945-1951, Figura 8) e o Campanário de São Marcos (1902-1912, Figura 9), bem como o Palácio de Berlim (2008-2020, Figuras 10 e 11), cuja reconstrução utiliza técnicas construtivas contemporâneas mas no qual o exterior mimetiza a construção histórica destruída na Segunda Guerra Mundial.



Figura 8 – Ponte Scaligero. Fonte: es.wikipedia.org/wiki/Puente_de_Castelveccchio. Acesso em 04 abr. 2020



Figura 9 – Campanário de São Marcos. Fonte: en.wikipedia.org/wiki/St_Mark%27s_Campanile. Acesso em 5 abr. 2020



Figuras 10 e 11 – Palácio de Berlim, cuja finalização está prevista para 2020. Fonte: de.wikipedia.org/wiki/Wiederaufbau_des_Berliner_Schlosses. Acesso em 05 abr. 2020



1.3.2 A abordagem por contraste

Francisco de Gracia (2001) elucida que, nas primeiras fases do Movimento Moderno, os debates sobre a intervenção em preexistências se caracterizariam especialmente pelo dualismo entre os que buscavam através de um historicismo total ou parcial os significados presentes na história e os integrados à modernidade, praticantes de uma arquitetura que confrontava o histórico com o moderno.

De acordo com Gracia, os modernos buscaram prontamente desprover a arquitetura preindustrial de “sua condição de incômodo testemunho diacrônico, capaz de denunciar a desnaturalização moderna da *tríade vitruviana* como fundamento disciplinar historicamente consensuado” (1992, p. 69). Resulta daí a tentação subsequente de contrapor, por oposição ou por negação, a arquitetura histórica da arquitetura contemporânea (GRACIA, 1992, p. 69). O contraste passa a ser assim, conforme sugere Solà-Morales, uma poética do Movimento Moderno (2006, p. 258).

A explicação dessa poética pode ser explicada por um novo valor latente atribuído às edificações antigas. Como já mencionado, em seu trabalho “O culto moderno dos monumentos: sua história e suas origens” (1903), o historiador da arte Aloïs Riegl trata de um novo tipo de sensibilidade no campo da conservação, baseado não apenas em seus valores artístico e histórico, mas especialmente em seu caráter de contraste entre os artefatos antigos e novos:

Esses monumentos não são nada além de indispensáveis catalisadores que acionam no espectador uma sensação de ciclo da vida, do surgimento do particular a partir do geral e, novamente, sua gradual, mas inevitável, dissolução no geral. Esse efeito emocional imediato não depende nem do conhecimento erudito nem da educação histórica (RIEGL *apud* COLQUHOUN, 2008, p. 202).

O pensamento de Riegl é paradigmático no sentido que, conforme o arquiteto e historiador Alan Colquhoun, “corresponde exatamente às ideias do movimento moderno (...). As obras históricas perderam, agora, seu significado como parte do tecido do tempo e do espaço

e são preservadas como emblemas de um passado generalizado e suplantado.” (COLQUHOUN, 2004, p. 203) Com as mudanças trazidas pelas vanguardas da arquitetura da virada para o século XX, e especialmente com os preceitos do Movimento Moderno, passado e presente seriam postos em jogo de tal forma que a inovação como desdobramento mimético do passado se tornaria impossível; em decorrência disso, a arquitetura moderna consolida seu rompimento com o passado.

Gracia (2001) demonstra, no entanto, que, embora seja difícil elaborar um corpo teórico sobre a questão, o diálogo entre a qualidade do que é antigo e a qualidade do novo aponta invariavelmente para uma gradual aceitação desse contraste, tanto pela crítica quanto pelo público, inclusive nos casos em que há uma rejeição inicial por violação do bom gosto e das leis tradicionais de formação das cidades. Riegl é um dos primeiros a compreender esse fenômeno. Baseado na psicologia das massas, declara que “o cidadão moderno não está interessado em informação erudita passível de ser decodificada no detalhe de um ornamento ou no arranjo de uma colunata, mas em uma visão mais ampla” (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 255).

Assim, a partir Movimento Moderno, a conservação por contraste se consolida através de intervenções em edificações patrimoniais pré-industriais, com um particular “gosto estético da última fase do Romantismo pelas texturas toscas e pela pátina deixada pelo tempo nas edificações antigas, sem distinções ornamentais ou estilísticas precisas, e no contraste global com a geometria abstrata, límpida e bem definida das novas obras de arquitetura.” (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 258)

Em termos formais, uma característica recorrente de projetos dessa natureza é o que Gracia chama de *poché* (2001). Embora o significado original do termo francês refira-se ao preenchimento de paredes em corte, no contexto de Gracia o termo refere-se à forma de contato entre dois volumes de tempos distintos, ou ao volume que os conecta, preservando ao mesmo tempo suas características de formas independentes mas complementares:

Duas unidades formais que se excluem podem ser agrupadas e constituir outra unidade de classificação superior se, preservando sua identidade formal, elas se unirem formalizando o contato. Na arquitetura, esse contato se materializa na parede limite, que pode ser trabalhada como *poché*. Conseqüentemente, trata-se de um arranjo composicional através da manipulação da massa de parede entendida como uma realidade bilateral moldável e esfoliável. Duas formas A e B, caracterizadas geometricamente, podem ser compatibilizadas, preservando sua identidade figurativa, se trabalharmos com poche como elemento de sutura. Pode-se deduzir que se trata de uma acomodação pela manipulação do contato como fundamento próprio de uma prática composicional que resiste à sensibilidade heterotópica, por mais que ela seja formulada graças à contribuição acadêmica.²⁰ (GRACIA, 2001, p. 188, tradução nossa).

20. *“Dos unidades formales que se excluyen entre sí pueden agruparse y constituir otra unidad de rango superior si, aun preservando su identidad formal, se conjuntan formalizando el contacto. En arquitectura ese contacto se materializa en el muro límite, que puede ser trabajado como poché. Se trata, en consecuencia, de un acomodo compositivo mediante la manipulación de la masa mural entendida como realidad bilátera moldeable y exfoliable. Dos formas A y B, caracterizadas geométricamente, pueden compatibilizarse preservando su identidad figurativa si trabajamos el poché como elemento de sutura. Puede deducirse que estamos hablando de un acomodo mediante manipulación del contacto como fundamento mismo de una práctica compositiva que resiste la sensibilidad heterotópica, por más que se formule gracias a la aportación académica.”*

Em contato direto com a preexistência ou operando através do poché ou passagens subterrâneas, a abordagem por contraste estabelece uma clara diferenciação espacial, bem como limites operativos entre o antigo e o novo. São exemplos dessa abordagem edificações como as extensões da reforma e expansão dos Harvard Art Museums (2014, Figura 12), de Payette e Renzo Piano Building Workshop – no qual a sutura se faz através de uma conexão em vidro – e a do Museu Municipal de Amsterdã (2004-2012, Figura 13), do escritório Benthem Crouwel Architects – cuja conexão também se dá por uma pele de vidro entre os edifícios antigo e novo.



Figura 12 – Harvard Art Museums, de Payette e Renzo Piano Building Workshop. Fonte: <https://www.artforum.com/print/201409/renzo-piano-building-workshop-s-harvard-art-museums-48698>. Acesso em 03 jul. 2020



Figura 13 – Extensão do Museu Municipal de Amsterdã, por Benthem Crouwel Architects. Fonte: www.archdaily.com/350843/stedelijk-museum-amsterdam-benthem-crouwel-architects. Acesso em 06 abr. 2020

1.3.3 A abordagem contextual, ou Terceira Via

Francisco de Gracia (1992) reconhece que, a partir dos anos 1950, de forma contida (por receios contra uma arquitetura eclética), um flerte consciente com a história voltou a se manifestar em novos projetos – não como intermediador entre classicismo e modernismo, mas efetivamente como uma “terceira via”, na qual uma resposta crítico-reflexiva ante a questão da intervenção contextual seria consolidada em diálogo com o passado a fim de reinseri-lo na contemporaneidade.

Em aspectos formais, Ignasi de Solà-Morales apontaria que muitas dessas reformas arquitetônicas trilharam um caminho diferente da abordagem por contraste: elas buscaram, através de analogias internas ao projeto, consolidar uma “proposta livre, arbitrária e imaginativa pela qual se procura não só reconhecer as estruturas significativas do material histórico existente, como também usá-las como marcos analógicos²¹ para a nova construção” (SOLÀ-MORALES, 2008, p. 262).

21. Ou seja, capazes de estabelecer analogias. N. do A.

A ascensão dessa abordagem pode ser evidenciada ainda pelo aparecimento de uma série de expressões que, ao diferenciá-la das

práticas de intervenção tradicionais, vêm explorando sentidos mais amplos para a disciplina:

22. *“the use of the word restoration is being currently avoided in a conscious way on behalf of other such terms as transformation, recycling, reusing, re-qualification, appropriation or mutation, a word that it is also applied to contemporary architecture to explain the deep changes motivated in the discipline by the real-estate bubble, the detachment from the iconic buildings and the return to aspects such as sustainability, humility, containment, architecture as a social and cultural fact.”*

23. *“Generally the so-called ‘culture of design’ maintains a rather independent structural and figurative attitude towards existents”*

24. Embora toda edificação seja construída sobre preexistências ambientais, uma vez que sempre há um contexto natural ou cultural anterior, o termo “preexistência” será entendido aqui no sentido utilizado por pesquisadores como Nivaldo Vieira de Andrade Junior: “edificações e conjuntos preexistentes possuidores de valor histórico ou artístico, ou dos sítios urbanos consolidados” (2006, p. 22).

o uso da palavra restauração vem sendo atualmente evitado de uma forma consciente em substituição a outros termos como transformação, reciclagem, reuso, requalificação, apropriação ou mutação, uma palavra que também é aplicada à arquitetura contemporânea para explicar as profundas mudanças na disciplina motivadas pela bolha imobiliária, o distanciamento dos edifícios icônicos e o retorno a aspectos como sustentabilidade, modéstia, contenção, arquitetura como um fato social e cultural.²² (MARTÍNEZ, 2016, p. 217, tradução nossa)

Outras expressões como “arquitetura histórica” (DALLA NEGRA, 2016), “conservação crítica” (CASTRILLON, 2016), “construir sobre o construído” (GRACIA, 1992), “re-arquiteturas” (FROTA, 2004) e “arquiteturas extemporâneas” (PELLEGRINI, 2015) também sinalizam essas transformações na disciplina, que apontam para uma diferenciação da abordagem tradicional ao partir não do pressuposto da manutenção, mas da possibilidade de transformação do edifício antigo através de novo projeto. Essas expressões têm como característica fundamental reunir dois campos até então imiscíveis para a arquitetura moderna, denominados por Riccardo Dalla Negra como “cultura da conservação” e “cultura do *design*” (2016): “De maneira geral, a chamada ‘cultura do design’ mantém uma atitude estrutural e figurativa bastante independente em relação às preexistências”²³ (DALLA NEGRA, 2016, pp. 264-265, tradução nossa), que, por sua vez, se limitam a balizar relações formais relacionadas especialmente a materiais construtivos, a volumetrias ou a seu ambiente geral.²⁴ Dalla Negra aponta que essa atitude baseada no design pode ser legítima no sentido de preencher lacunas existentes em tecidos históricos, mas a oposição a essa abordagem é historicamente profunda, com forte resistência de setores da academia, do público e das mídias de massa, especialmente em decorrência de um mal entendimento da própria natureza do ato restaurador como uma atitude acrítica restrita essencialmente à conservação material. Contudo, ele reconhece que o caráter mais subjetivo e aberto ao juízo de valor do arquiteto faz com que esse tipo de abordagem seja visto justificadamente com ressalvas:

O resultado muda completamente dependendo da sensibilidade do arquiteto, uma vez que ele muitas vezes tende a “atualizar” a imagem da preexistência impondo sua própria imagem egótica.

A relação com a História não é confiada ao rigoroso conhecimento histórico-científico do artefato, mas apenas ao *background* cultural do arquiteto, que muitas vezes não combina. O existente é, assim, considerado um quadro nobre para novas conquistas (...)”²⁵ (DALLA NEGRA, 2016, pp. 264-265, tradução nossa)

A pesquisadora Ana Carolina Pellegrini, contudo, ressalva que a postura conservadora nem sempre garante a salvaguarda da preexistência:

Ao fim e ao cabo, assim como não é verdadeiro afirmar que toda vez que as regras impostas pelo tombamento são desrespeitadas o resultado é desastroso, também seria falso alegar que seguir recomendações restritivas sempre garante a qualidade da obra. Talvez um novo encaminhamento a ser dado ao assunto permita que as partes interessadas tanto em preservar quanto em projetar percebam nas arquiteturas extemporâneas novas possibilidades de relação com os instrumentos de tombamento, que impliquem, inclusive, a inversão temporal de sua aplicação. (PELLEGRINI, 2016, p. 2)

Pesquisadores como Carlos Eduardo Comas e Natália Escobar Castrillón também compartilham essa visão, reconhecendo ainda a validade desse caráter mais livre da nova abordagem.

há lugar no tempo que corre para uma ‘arquitetura de despojos’, por assim dizer, a reforma que incorpora o dado genuíno do passado com grau de evidência variável e o manipula sem pretensão didática, com uma fantasia que não aceita nem o restauro estilístico nem o ortodoxo”. (COMAS, 2011, p. 61)

25. “The result changes completely in relation to the architect’s sensitivity, as he often tends to ‘update’ the image of the existent and to impose his own egotic poetics.

The relationship with History is not entrusted to the rigorous historical-scientific knowledge of the artefact, but only to the architect’s cultural background, who often does not match up. The existent is then considered a noble frame for new achievements (...)”

Segundo Gracia, essa nova abordagem vem experimentar, por meio de diferentes estratégias, distintas maneiras de dar continuidade à narrativa da história, de forma geral pausada pelo Movimento Moderno. Nesse sentido, a Terceira Via marca a transição de uma abordagem funcionalista e unitária, baseada no Estilo Internacional, para o experimentalismo formal e o sincretismo cultural característicos de todo o campo das artes a partir da segunda metade do século XX.

Essa terceira via estava representada por uma arquitetura com certo esforço complementar de desenho e cuja estratégia

26. *“Esa tercera vía estaba representada por una arquitectura con cierto esfuerzo complementario de diseño y cuya estrategia buscaba superar la supuesta imposibilidad natural de la arquitectura moderna para integrarse en los centros históricos. (...) Son esos arquitectos de la tercera vía quienes, debido precisamente al principio de continuidad histórica, mejor explican la existencia actual de una poderosa vertiente crítica respecto a la modernidad de principios de siglo.”*
27. “Analógico”, no contexto de Solà-Morales, deve ser entendido como algo que se estabelece ou procede por relações ou comparações entre diferentes formas e conceitos. N. do A.
28. *“Among artists, designers, and architects there is an emerging sensibility of intricacy. Partially heralded by the digital and genetic engineering revolutions, the term intricacy connotes a new model of connectionism composed of extremely small scale and incredibly diverse elements. Intricacy is the fusion of disparate elements into continuity, the becoming whole of components that retain their status as pieces as a larger composition. Unlike simple hierarchy, subdivision, compartmentalization or modularity, intricacy involves a variation of the parts that is not reducible to the structure of the whole.”*
- buscava superar a suposta impossibilidade natural de a arquitetura moderna integrar-se nos centros históricos. (...) São esses arquitetos da terceira via quem, devido precisamente ao princípio de continuidade histórica, melhor explicam a existência atual de uma poderosa vertente crítica no que diz respeito à modernidade do princípio do século [XX]²⁶ (GRACIA, 1992, p. 93, tradução nossa)
- No que diz respeito a seus aspectos formais, Ignasi de Solà-Morales (2006) denominaria essa nova abordagem sobre preexistências como “analógica”²⁷, e caracteriza-a pela manipulação controlada das relações entre similaridade e diversidade entre o antigo e o novo, ou seja, pela sincronia e pelo estabelecimento de relações e nexos entre as arquiteturas de tempos distintos. Diferentemente da abordagem por contraste, na qual o contato direto ou o *poché* são a conexão entre distintas arquiteturas, na Terceira Via essas relações se dão não de maneira simples, nem através de um dispositivo único, mas por o que Greg Lynn define como operações de *intricação*.
- Entre artistas, designers e arquitetos, há uma sensibilidade emergente de intricação. Parcialmente anunciado pelas revoluções da engenharia digital e genética, o termo intricação conota um novo modelo de conexãoismo composto de escala extremamente pequena e elementos incrivelmente diversos. A intricação é a fusão de elementos díspares em continuidade, tornando-se um conjunto de componentes que mantêm seu status de peças de uma composição maior. Diferentemente da hierarquia simples, subdivisão, compartimentação ou modularidade, a intricação envolve uma variação das partes que não é redutível à estrutura do todo.²⁸ (LYNN *apud* MEUNIER in SPELLMAN, p. 149, tradução nossa)
- São essas operações que fundamentam, por exemplo, projetos como o Neues Museum (1997–2009, Figura 14) de David Chipperfield (1953–).
- Acredito que estou realmente interessado no fato de que, no final, um edifício deve ter uma dinâmica contínua, uma relação dinâmica interna consigo mesmo, e acho que é por isso que o Neues Museum é provavelmente a representação mais extrema disso, de que todos os as peças influenciam umas às outras. Você está continuamente ajustando sua concepção com base em todas as partes, mas todas essas partes devem sempre visar um centro contínuo, um centro consistente. A ideia é que

o projeto seja sustentado por uma visão singular. (...) Portanto, minha ambição é a coerência. Tem a ver com singularidade e, é claro, no Neues Museum, tentar obter essa coerência de uma ruína de um milhão de fragmentos foi provavelmente a ideia mais complexa.²⁹ (CORTÉS in EL CROQUIS 174/175, p. 9, tradução nossa)



29. “I suppose I am really interested in the fact that in the end, a building should have a continuous dynamic, an internal dynamic relationship with itself, and I think that is why the Neues Museum is probably the most extreme representation of that, that all the pieces influence each other. You are continuously adjusting your conception based on all the parts, but all those parts must always aim at a continuous centre, a consistent centre. The idea is that the project is held together by a singular vision. (...) So my ambition is towards coherence. It has to do with singularity, and of course in the Neues Museum, trying to get that coherence from a ruin of a million of fragments was probably the most complex idea.”

Figura 14 – Interior do Neues Museum, cuja reforma assimilou os fragmentos encontrados no processo. Crédito: Ute Zscharndt. Fonte: www.miesarch.com. Acesso em 05 Abr. 2020

No que tange a seu conteúdo, por sua vez, Natália Escobar Castrillón (2016) sugere que essas intervenções são caracterizadas por seu potencial de renegociar a história a partir do presente, uma vez que passam a considerar não apenas o papel do passado no presente e no futuro, mas a levar em consideração o caminho contrário, no qual o presente também molda o passado. Dessa maneira, o trabalho de conservação adquire maior poder à medida que se torna um agente de reconfiguração não apenas histórico-artística, mas um instrumento de transformações sociais, políticas e ideológicas. São os casos, por exemplo, de projetos contemporâneos como o já citado Neues Museum de Chipperfield e o Museu Histórico de Ningbo (2008, Figura 15) de Wang Shu (1963–), mas também de obras precursoras como a intervenção em Castelvecchio (1959–1973, Figura 16), de Carlo Scarpa (1906–1978), ou mesmo, em certos aspectos, a Prefeitura de Gothenburg (1912-1936), de Gunnar Asplund (1885-1940, Figura 17).



Figura 15– Museu de Ningbo, construído a partir do aproveitamento das ruínas de antigas casas tradicionais. Fonte: <https://www.archdaily.com/14623/ningbo-historic-museum-wang-shu-architect>. Acesso em 05 Abr. 2020



Figura 16 – Museu Castelveccchio, no qual as adições realizadas por Carlo Scarpa se integram à preexistência. Fonte: www.carloscarpa.es. Acesso em 05 abr. 2020



Figura 17 – Prefeitura de Gothenburg, de Gunnar Asplund. Fonte: <https://visitsweden.com/where-to-go/southern-sweden/goteborg/gothenburg-town-hall/>. Acesso em 02 abr. 2020

A arquitetura, nesse sentido, reaproxima-se do campo das artes, experimentando as mesmas mudanças profundas ocorridas entre os anos 1960 e 1980. A transformação epistemológica do conceito de “obra de arte”, no qual a dimensão material dos artefatos erode simultaneamente à ascensão de sua dimensão simbólica, marca igualmente a arquitetura, refletindo, no campo da conservação, no questionamento de *o que, como e para quem* conservar.

30. *"The function of cultural artifacts and artworks representing historically established narratives and values began to weaken facing new social claims and sensibilities towards the inclusion of repressed voices and artifacts. The fight for democracy and civil rights that began in the late 60s was accompanied by a revision of previous knowledge and justifications that could not leave the meaning and function of works of art and architecture unchanged. As a consequence of this challenge posed to authority and to the resulting relativity of values, the capacity of artworks and to symbolize and reveal some essential truth was questioned."*

A função dos artefatos culturais e obras de arte representando narrativas e valores historicamente estabelecidos começaram a se enfraquecer face a novas demandas sociais e sensibilidades de inclusão de vozes e artefatos reprimidos. A luta pela democracia e pelos direitos civis que começou no final dos anos 60 foi acompanhada de uma revisão do conhecimento anterior e justificativas que não poderiam deixar o significado e a função das obras de arte e arquitetônicas inalteradas.³⁰ (CASTRILLÓN, 2016, p. 5, tradução nossa)

A Terceira Via, assim, revoga a anistia do Movimento Moderno ao passado e o reinsere de maneira crítica no contexto contemporâneo, em uma postura altamente histórica, mas, paradoxalmente, distante da Preservação Histórica. Se, nesse sentido, essa abordagem mantém o rompimento com o passado, essa cisão não significa mais a abolição de sua memória nem a destruição dos monumentos; pelo contrário: memória e passado são conservados, como descreve Choay, "num movimento dialético que, de forma simultânea, assume e ultrapassa seu sentido histórico original, integrando-o num novo estrato semântico". (2017, p. 113)

2. ENRIC MIRALLES E O EMBT

Se a Terceira Via não é uma abordagem surgida recentemente (uma vez que há exemplos esparsos ao longo do século passado), é, no entanto, um fenômeno característico da virada para os anos 2000. A partir das últimas duas décadas do Século XX, muitos arquitetos assimilaram essa abordagem conscientemente, experimentando através de sua arquitetura uma nova forma de reconectar a forma e o conceito de seus projetos à linha da história. Um dos exemplos mais paradigmáticos – uma vez que constantemente refletia sobre o tema na construção do conceito de seus projetos e em suas entrevistas – é o arquiteto espanhol Enric Miralles.

Miralles desenvolveu uma obra que opera no limite territorial possível entre o papel do restaurador e o protagonismo na vanguarda arquitetônica de seu tempo. Com uma arquitetura de desenho profundamente gestual e linguagem particular, seu trabalho é marcado de forma crescente pelo tema do tempo na arquitetura. Em conjunto com sua sócia e esposa Benedetta Tagliabue, Miralles fundou o escritório EMBT e voltou-se obstinadamente à questão através de uma série de projetos, como é o caso do edifício da Prefeitura de Utrecht, que será analisado no capítulo seguinte. Sua morte, em 2000, interrompeu uma trajetória que vinha contribuindo para um ponto de virada no campo da conservação, que gradualmente deixaria de ser uma função de pouco prestígio no âmbito da prática arquitetônica para se tornar um dos temas em voga no cenário contemporâneo.

2.1 Os contextos catalão e internacional

Ainda que peculiar, a obra de Enric Miralles é inseparável de seu contexto histórico e cultural. Em seu núcleo duro de princípios projetuais, em suas regras formais, tecnológicas, políticas e éticas, ressoam muitos ecos do contexto catalão do final dos anos 1970 e da década de 1980.

Conforme Ignasi de Solà-Morales, no final dos anos 1960 a arquitetura da Catalunha passou a ser caracterizada pelo aparecimento de novas vanguardas, algumas nas quais “o modelo do Surrealismo como processo de subversão dos códigos existentes foi retomado de fato como a única forma de ação no meio de uma sociedade estabilizada, desenvolvida e dificilmente atacável em seu processo de modernização.”³¹ (1980, p. 204, tradução nossa) (Figura 18)



Figura 18 – Fundação Antoni Tàpies, edifício de Lluís Domènech i Montaner construído entre 1880 e 1882. No topo, intervenção Núvol i cadira [Nuvem e cadeira] (1984), de Antoni Tàpies. Fonte: <https://www.archdaily.com/70110/fundacio-antoni-tapiès-abalos-sentkiewicz-arquitectos>. Acesso em 02 abr. 2020

31. “El modelo del surrealismo como preciso de subversión de los códigos existentes fue de hecho retomado como la única forma de acción en el medio de una sociedad estabilizada, desarrollada y difícilmente atacable en su proceso de modernización”

A morte do ditador Francisco Franco (1892-1975) havia liberado a criatividade reprimida no meio artístico e arquitetônico, em um momento em que muitas aspirações do meio arquitetônico se voltaram, por um lado, à construção de uma vasta rede de infraestrutura, e, por outro, à questão da preservação.

Juntamente com a construção de novos prédios, os arquitetos espanhóis envolveram-se na preservação dos antigos. O súbito ímpeto de crescimento econômico durante a década de 60 levou à destruição de muitos centros históricos, mas a partir da morte de Franco uma nova atitude e o envolvimento mais definido dos arquitetos transformaram o campo da preservação. Pela primeira vez, até escritórios movimentados,

com grandes portfólios de prédios novos, começam a trabalhar com a preservação histórica sob a liderança do governo local ou da província. (GHIRARDO, 2002, p. 236)

É nesse contexto que Enric Miralles ingressou na Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), em 1972, período final do governo de Franco, e momento em que a instituição reunia professores como Rafael Moneo, Oriol Bohigas, Albert Viaplana, Helio Piñón e Josep Llinás. Nesse período, Barcelona tornou-se centro da arquitetura espanhola, concentrando editoras como Gustavo Gili e publicações como *2C* e *El Carrer de la Ciutat*, de Josep Quetglas.

A situação da arquitetura [catalã] na segunda metade dos anos setenta apresenta uma característica comum em todas as suas diferentes correntes. É a consciência da crise do Movimento Moderno. Sejam formuladas como pós-modernas no mundo anglo-saxão e nos Estados Unidos, sejam como uma revisão crítica da Tradição Moderna no continente, as diversas abordagens e propostas sempre têm em comum a convicção de que tal como foi formulado na década de 1920 e especialmente como foi desenvolvido posteriormente, o Movimento Moderno não resolveu os problemas da cidade contemporânea.³² (SOLÀ-MORALES, 1980, p. 206, tradução nossa)

32. *“La situación de la arquitectura [catalana] en la segunda mitad de los años setenta presenta una característica común a todas las distintas corrientes. Es la conciencia de la crisis del Movimiento Moderno. Ya sea formulado como post-modern en el mundo anglosajón y en Estados Unidos, ya sea como revisión crítica de la Tradición Moderna en el continente, las aproximaciones y propuestas diversas tienen siempre en común la convicción de que tal como fue formulado en los años veinte y sobre todo tal como fue desarrollado posteriormente, el Movimiento Moderno no ha resuelto los problemas de la ciudad contemporánea.”*

Conforme explicita Peter Buchanan (2017, p. 72), a arquitetura crítica ao Movimento Moderno, no cenário internacional, vivia um tempo de indefinições. As estratégias mais recorrentes oscilavam entre, de um lado, um Pós-Modernismo vazio, e de outro, fantasias excêntricas e inexequíveis – ambas legitimadas por um relativismo que equiparava e tornava válido todo cenário proposto. A arquitetura da Espanha, em contraste, seguia um caminho diferente, desenvolvendo uma identidade primitiva baseada em materiais locais – madeira, pedra, tijolos e ferro – para produzir uma “gloriosa arquitetura *low-tech* no ápice do *high-tech*”³³ (BUCHANAN, 2017, p. 73, tradução nossa) O diálogo com o Movimento Moderno, por sua vez, se daria não exatamente de forma crítica, mas como um desdobramento de seus preceitos.

No caso de Miralles, Buchanan aponta que esse diálogo se deu por meio de desnudamentos e colagens da própria linguagem moderna.

33. *“Glorious low-tech in the heyday of high-tech”.*

34. *“He took the tired language of modern architecture and fragmented it into figural elements in dynamically disjointed, precariously poised compositions, pushing the language to an extreme that brought it alive again – almost in a desperate last act. These dynamically fragmented compositions arrested our attention and demanded that you – the viewer or user (...) pull them together and actively unify them into a whole. Although we did not realize it then, in retrospect, Enric was an architect closing an era rather than opening a new one: an architect kicking new life into what was becoming a tired modern architecture. This was clear in his compositional approach generally, including that of the plan, its generator.”*

Ele pegou a linguagem cansada da arquitetura moderna e a fragmentou em elementos figurativos em composições dinamicamente desconexas e precariamente equilibradas, levando a linguagem a um extremo que a trouxe novamente à vida – quase num último ato desesperado. Essas composições dinamicamente fragmentadas prenderam nossa atenção e exigiram que você - o espectador ou o usuário (...) as reunisse e as unisse ativamente em um todo. Embora ainda não tivéssemos percebido isso, em retrospecto, Enric era um arquiteto que fechava uma era em vez de abrir uma nova: um arquiteto dando vida nova ao que estava se tornando uma arquitetura moderna cansada. Isso ficou claro em sua abordagem composicional, incluindo a da planta, sua geradora.³⁴ (2017, p. 73, tradução nossa)



Figura 19 – Edifício da Filarmônica de Berlim (1960-1963), de Hans Scharoun. Fonte: www.archdaily.com/108538/ad-classics-berlin-philharmonic-hans-scharoun. Acesso em 25 mar. 2020



Figura 20 – Neviges Mariendom (1964-1968), de Gottfried Böhm. Fonte: www.archdaily.com/92646/ad-classics-neviges-mariendom-gottfried-bohm. Acesso em 25 mar. 2020

35. *"mainly because it seemed to contradict the prevailing wisdom that buildings should be of generalised types disciplined primarily by the technical processes of production"*

36. *"(...) como una suma de lugares con lógica propia dentro del conjunto (...). No obstante, también son múltiples los ejemplos de subfragmentaciones dentro de un mismo programa. Hay, en definitiva, un gusto por la fragmentación en escalas intermedias como técnica para producir el encuentro con la escala humana."*

37. O termo utilizado por Gracia refere-se ao "espírito do lugar", e é utilizado por Christian Norberg-Schulz para se referir à essência e às características que definem determinado espaço. (REIS-ALVES, 2007). N. do A.

38. *"The swinging criss-crossing lines can look both abstract and autonomous on a plan, and misleadingly like those of contemporary architects concerned only with their own selfish compositional devices; but with Miralles there is always a general site plan which relates the frenetic exchanges around and within the building back to a calmer and more coherent whole."*

A obra de Enric Miralles nunca foi unânime no âmbito da crítica especializada. Assim como a produção de predecessores como Hans Scharoun (Figura 19) e Gottfried Böhm (Figura 20), sua arquitetura é frequentemente criticada "especialmente porque parece contradizer a sabedoria prevalente na qual edifícios devem ser disciplinados primeiramente pelos processos técnicos de produção"³⁵ (JONES, 1995, p. 12, tradução nossa), e por "reagir ao impulso interno do modernismo espanhol e aos preceitos modernistas originais" (CURTIS, 2008, p. 680). Por sua arquitetura peculiar que, segundo Josep Maria Montaner, busca a criação de "um universo próprio que parte da necessidade surrealista de criar um mundo inédito e original" (2016, p. 29), sua obra é situada por este autor no terreno da nova abstração formal (MONTANER, 2015).

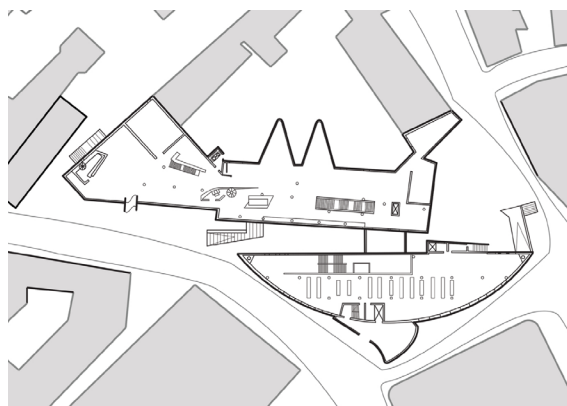
Seu trabalho de caráter organicista formaliza uma arquitetura bastante excepcional que, conforme Contreras, é composta de

como uma soma de lugares com sua própria lógica dentro do conjunto (...). Não obstante, também são múltiplos os exemplos de subfragmentações dentro do mesmo programa. Há, em suma, um gosto pela fragmentação em escalas intermediárias como uma técnica para produzir o encontro com a escala humana.³⁶ (CONTRERAS, 2013 [a], p. 5, tradução nossa)

Miralles não entrega em seus projetos um partido suscinto ou uma geometria pura. Pelo contrário: opera propositadamente de forma segmentada, ou fragmentada, em um sistema de composição por peças ou zonas que, de forma individual, contribuem para o equilíbrio do todo. Ainda em termos formais, Peter Blundell Jones (1995) aponta que seus projetos também são guiados por princípios nos quais a arquitetura não é orientada necessariamente pela técnica, mas sobretudo pela especificidade e pelo *genius loci*³⁷.

As linhas cruzadas oscilantes podem parecer abstratas e autônomas em um plano, e equivocadamente como as dos arquitetos contemporâneos preocupados apenas com seus próprios dispositivos composicionais egoístas; mas com Miralles há sempre uma planta geral do local que relaciona as trocas frenéticas ao redor e dentro do prédio a um todo mais calmo e coerente.³⁸ (JONES, 1995, p. 6, tradução nossa)

A relação com o local não se dá apenas, portanto, em termos de volumetria ou fachadas, mas essencialmente pela simbiose de pequenos episódios heterogêneos integrados. Nesse sentido, Miralles não está sozinho: suas intenções se assemelham a outros arquitetos de sua geração, como Julia Bolles e Peter Wilson, do escritório Bolles+Wilson (Figuras 21 e 22), que representam, assim como o EMBT, uma continuidade da vertente organicista do Movimento Moderno, com a produção de edifícios integrados ao local e ao contexto – e que, no caso de sítios históricos, empregam muitas vezes novos componentes sob a matéria histórica, sem serem contudo dominados por ela.



Figuras 21 e 22 – Biblioteca de Münster, compreendendo estratégias similares de intervenção no tecido urbano histórico. Fonte: www.maggiemcneill.us. Acesso em 20 mar. 2020

No entanto, se é possível situar Miralles dentro de uma transição vinculada ao Movimento Moderno, também é possível localizá-lo dentro do grupo de arquitetos desconstrutivistas, que no final dos anos 1980 passaram a reinterpretar os elementos arquitetônicos e, como consequência, a produzir formas não ortogonais, deslocamentos e volumetrias explodidas em superfícies independentes.

Os edifícios desconstrutivistas apresentam sobretudo a desconstrução no plano material. São as paredes, vigas, pilares, esquadrias, empenas, que são desarticulados entre si e deformados, desobedecendo a uma lógica clássica tradicional; o ângulo reto, o triedro tri-retângulo, o plano

horizontal, o sólido geométrico puro, da geometria de Monge. O espaço é fragmentado e invadido por elementos estruturais inoportunos como no Wexner Center de Eisenman, a forma pura é explodida como nas follies de Tschumi, o edifício e a cidade são sucateados apocalipticamente, como no City Edge de Libeskind. Mas um dos elementos constituintes do edifício e da arquitetura como um todo é deixado em paz: a parede. Tudo no desconstrutivismo é atacado, desarticulado, retorcido, desmontado, mas as paredes desconstrutivistas, inclinadas, desaprumadas, recortadas, vistas fora de seu contexto mantêm o mesmo purismo antiornamental dos modernistas. (COLIN, 2010, p. 70)

39. *“Yo tiendo a operar por variaciones... Cuando pienso por ejemplo en la construcción de una pared, por hablar de un objeto muy elemental, pues me interesa mucho detenerme en todas las posibilidades que ese elemento puede o podría contener. Es difícil pensar en una pared sin pensar en la posibilidad de un nicho, que revela la profundidad del espacio del muro. (...) Cuando me afirmo en la idea de variación es porque me interesa que los elementos puedan incorporar esta variedad de condiciones materiales. Yo no trabajo nunca por reducción sino que intento revelar las multiplicidades, las singularidades...”*

O questionamento dos elementos formadores do edifício em Miralles está em sintonia com esses preceitos – inclusive no que diz respeito às superfícies.

Tendo a operar por variações ... Quando penso, por exemplo, na construção de uma parede, para falar de um objeto muito elementar, porque estou muito interessado em me debruçar sobre todas as possibilidades que esse elemento pode ou poderia conter. É difícil pensar em uma parede sem pensar na possibilidade de um nicho, que revela a profundidade do espaço da parede. (...) Quando me afirmo na ideia de variação, é porque tenho interesse que os elementos possam incorporar essa variedade de condições materiais. Eu nunca trabalho pela redução, mas tento revelar as multiplicidades, as singularidades....³⁹ (MIRALLES in EL CROQUIS 72, 2010, p. 18, tradução nossa)

Diferentemente de outros arquitetos pós-modernos e desconstrutivistas, Miralles possui uma relação íntima com a arquitetura da Catalunha, e sua linguagem reflete a conjuntura local – tradicionalmente rude, de materiais vernaculares e superfícies imperfeitas. Se a postura desconstrutivista é inegável em suas obras, os projetos de Miralles não são todavia essencialmente formalistas – como no caso dos “starquitetos”; pelo contrário: tanto seus projetos novos quanto intervenções em preexistências são essencialmente contextuais.

40. *“Miralles’ work separates from the direction of international modernism focusing on the specific qualities of the local situation. In Miralles’ case, we find an indistinct tendency toward bold structures, complex sequences of movement, raw material, dramatic light, strong juxtapositions, and dualities and opposing forces expressed through a medium of abstraction.”*

“O trabalho de Miralles se separa da direção do modernismo internacional por concentrar-se nas qualidades específicas da situação local. No caso de Miralles, encontramos uma tendência indistinta em direção a estruturas ousadas, sequências complexas de movimento, matéria-prima, luz dramática, justaposições fortes e dualidades e forças opostas expressas por meio de abstração.”⁴⁰ (SPELLMAN, p. 231, tradução nossa)

Essa identidade incomum de Miralles começa a formar-se desde os primeiros anos de prática, ainda na universidade. Mas a maturidade projetual vista nos seus trabalhos derradeiros dependeria de uma longa carreira de colaborações com distintos arquitetos e escritórios de relevância internacional. Só através dessas trocas que a obra de Miralles assimilou maior precisão entre o desenho gráfico e a complexidade conceitual. De fato, são precisamente essas mudanças de colaborações que marcam os sucessivos pontos de virada em sua trajetória.

2.2 Trajetória de Enric Miralles

Com essa postura ambígua em relação à abordagem moderna, Miralles despontou em Barcelona nos anos 1980 como um dos arquitetos promissores de sua geração. Após trabalhar por cerca de 10 anos no escritório de Albert Viaplana e Helio Piñón – onde colaborou em projetos como a Plaça dels Països Catalans (1981-1983) (Figura 23) –, Miralles passou a realizar uma série de propostas para concursos em conjunto com a arquiteta e, então, sua esposa, Carme Pinós. As primeiras realizações da dupla foram seis projetos para concursos, dos quais saíram vencedores de três. Contreras observa que

nenhuma dessas competições será construída, mas já existe uma certa posição, um estilo nelas: cuidadosamente escolhidos os lotes, a maioria deles são extensões de edifícios históricos nos quais a escala e o caráter do local são combinados com uma linguagem arquitetônica pessoal.⁴¹ (2013 [b], p. 28, tradução nossa)

41. *“Ninguno de estos concursos se construirá, pero ya hay en ellos una cierta posición, un estilo: elegidos cuidadosamente los solares, la mayoría son ampliaciones de edificios históricos en las que se combinan la escala y carácter del lugar con un personal lenguaje arquitectónico.”*

A parceria profissional de Miralles e Pinós durou de 1984 a 1989 e resultou em uma série de projetos consagrados, como o Cemitério de Igualada (1985-1994), o Estande de Tiro com Arco Olímpico (1989-1991) (Figura 24) o Palácio dos Esportes de Huesca (1988-1992) e o Centro de Ginástica Rítmica de Alicante (1989-1991). Contudo, a colaboração entre os dois terminaria terminaria com a separação do casal.



Figura 23 – Plaça dels Països Catalans (1983), projetada por Viaplana, Piñón e Miralles. Fonte: Arquitectura.

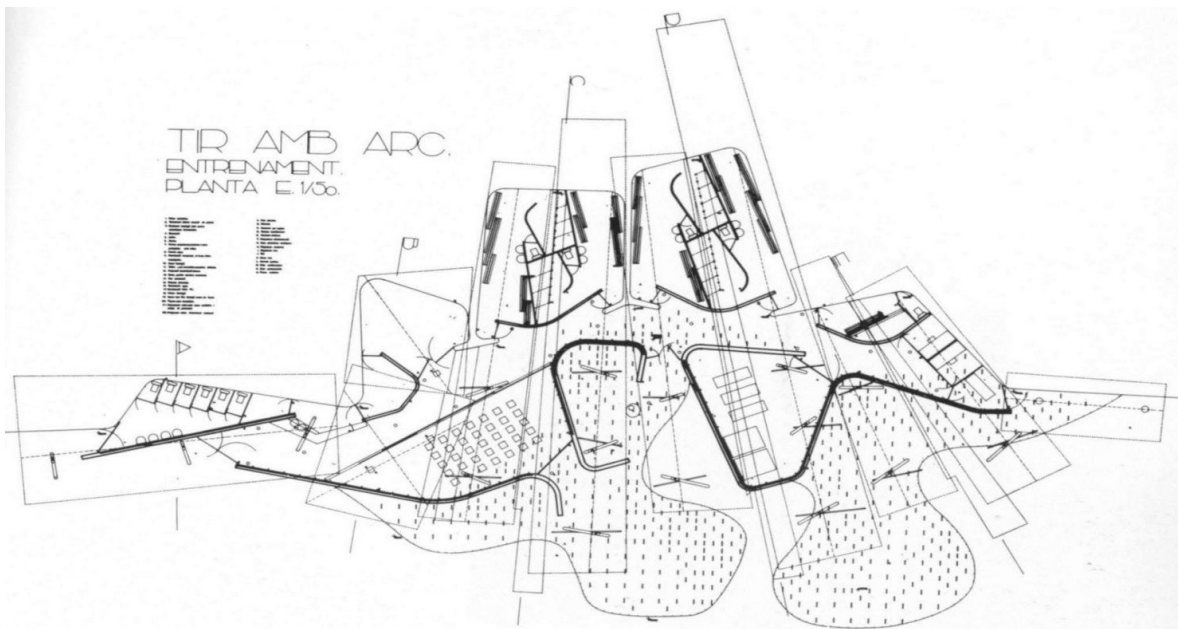


Figura 24 – Estande de Tiro com Arco Olímpico (1989-1991), de Miralles e Pinós. Fonte: www.archdaily.com.br/br/787032/classicos-da-arquitetura-olympic-archery-range-enric-miralles-and-carne-pinos. Acesso em 20 mar. 2020

Após o divórcio, Miralles passou os dois anos seguintes finalizando projetos executivos e dando atenção a sua carreira acadêmica. Em 1990, assumiu como diretor da Escola de Arquitetura de Frankfurt, e a partir de 1992 também ministrou aulas em Harvard, ocupando a cadeira de Kenzo Tange na universidade.

No entanto, foi nessa primeira metade dos anos 1990 que um de seus projetos urbanísticos mais importantes teve início: o Parc dels Colors (1991-2001) (Figura 25). Nesse mesmo ano, Miralles inaugura uma nova colaboração com a arquiteta italiana Benedetta Tagliabue. Ambos se casariam, e abriram posteriormente um novo escritório em 1994, chamado EMBT. Esse novo ambiente de trabalho altera a carreira de Miralles em dois sentidos: em primeiro lugar, restabelece o foco de sua prática focada em uma arquitetura do lugar para projetos internacionais devido à escassez de novos encargos na Espanha; em segundo lugar, revela uma nova atenção de Miralles à questão do tempo na arquitetura.

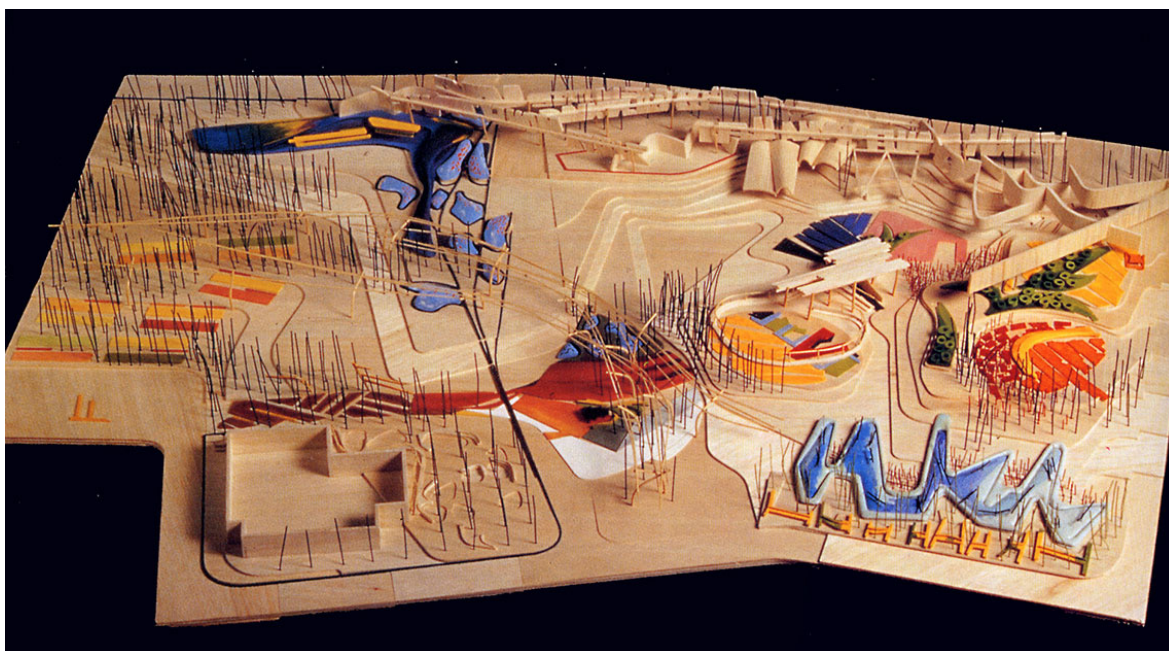


Figura 25 – Maquete do Parc dels Colors (1991-2001), de Miralles.
Fonte: www.mirallestagliabue.com. Acesso em 20 mar. 2020

O EMBT só começaria a angariar grandes contratos a partir da segunda metade da década, quando desenvolve uma série de projetos, tanto em Barcelona quanto fora da Espanha. Entre eles, destacam-se seis casas em Amsterdã (1996), o Parc Diagonal Mar (1997-2000), a Prefeitura de Utrecht (1997-2000), a intervenção no Mercado de Santa Caterina (1997-2000) e o edifício do Parlamento Escocês (1998-2002, Figuras 26 e 27). Miralles não iria ver esses três últimos projetos concluídos: faleceria vítima de um câncer em 2000, em Sant Feliu de Codines, aos 45 anos.



Figura 26 – Edifício do Parlamento Escocês, do EMBT. Fonte: fraserofallander.org/covid/latest-data-on-the-scottish-economy.

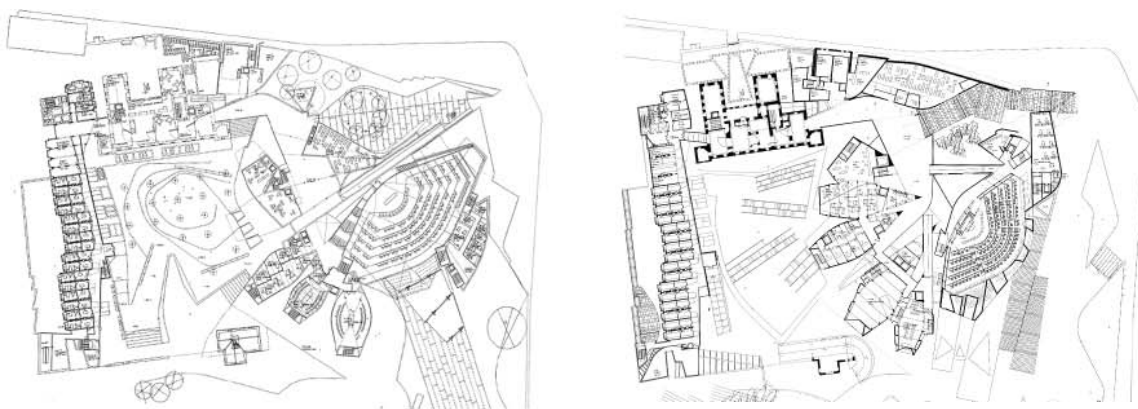


Figura 27 – Edifício do Parlamento Escocês, do EMBT. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 115.

2.3 Linguagem e construção de conceitos na obra de Enric Miralles

As famílias geométricas características da obra de Miralles começaram a surgir em seus trabalhos quando ele ainda trabalhava com Viaplana e Piñón. Alguns detalhes de projetos, como as linhas sinuosas da Plaça dels Països Catalans em Barcelona (Figura 23) ou a escultura em ziguezague da Plaza Josep Barangé em Granollers são característicos de seu repertório.

Na primeira metade dos anos 1980, quando começou a desenvolver projetos com sua primeira esposa, Carme Pinós, suas plantas passaram a ser construídas a partir dessas geometrias irregulares, rejeitando a ortogonalidade e seguindo um caminho de formas complexas. As primeiras figuras básicas a aparecerem como uma constante em sua obra foram ziguezagues soltos e triângulos, como a intervenção na Prefeitura de Algemesí (1984, Figura 28) e no Auditório de Salamanca (1985, Figura 29).

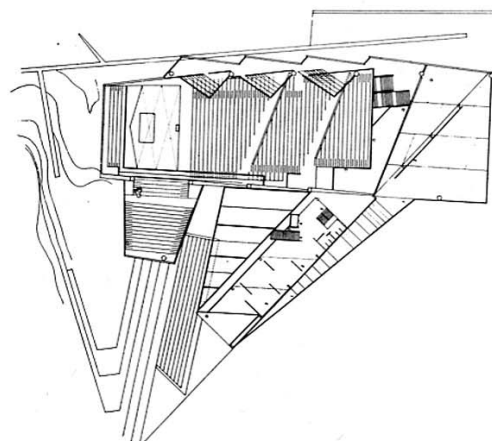
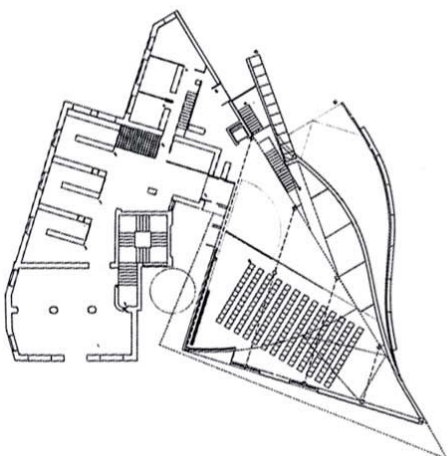
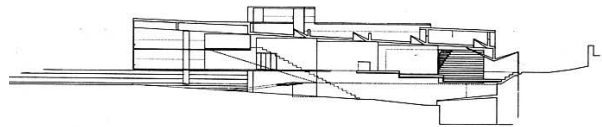


Figura 28 – Ampliação da prefeitura de Algemesí, por Miralles/Pinós.
Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 31.

Figura 29 – Auditório de Salamanca, de Miralles e Pinós. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 31.

A partir de 1985, a linguagem das obras do escritório se expandiu de uma maneira não só plástica, mas também conceitual, uma vez que passaram a utilizar a forma arquitetônica para construir uma primeira narrativa arquitetônica complexa – o Cemitério de Igualada (Figura 30). Nesse projeto, os ziguezagues das plantas anteriores ganham curvas em seus cantos, sendo intercalados com traçados livres para criar um percurso simbólico que faz da morte o momento de saída de uma travessia – ou, como o mote do projeto sugere, “Zemen+iri”.

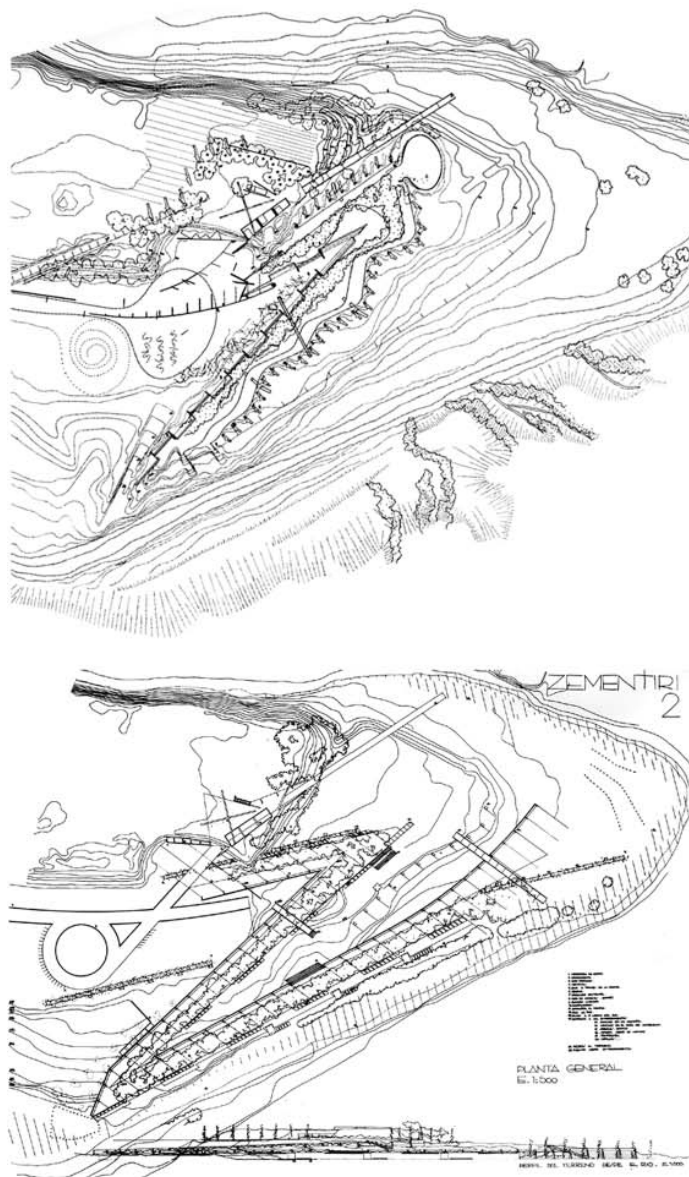


Figura 30 – Cemitério de Igualada, projetado por Miralles/Pinós entre 1985 e 1991. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 39.

42. *“El Cementerio es así una reflexión, casi una metáfora, sobre el tránsito hacia la muerte. Todas las decisiones de proyecto han sido tomadas en relación a la manera de recorrer, y a las operaciones psicológicas que de ella se derivan. Como dice la memoria, a la capilla no se llega, “se atraviesa”. Esta primera parada efectúa en la mente una operación de olvido y al salir, el paisaje devuelve a la mirada un lugar distinto, inmóvil. El visitante se mueve entonces por el interior del corte, los nichos contra la tierra, los árboles contra el cielo. El corte en el terreno otorga a este exterior una condición de recogimiento, haciendo de él un interior al aire libre. Y a las tumbas se descende, el camino hacia la muerte como algo pesado en el que los ojos se empujan contra el suelo. ‘Nos movemos por un paisaje inmóvil.’”*

O Cemitério é assim uma reflexão, como uma metáfora, sobre o trânsito em direção à morte. Todas as decisões de projeto foram tomadas em relação à maneira de percorrer e às operações psicológicas que dela derivam. Como a memória diz, a capela não é alcançada, “é atravessada”. Essa primeira parada efetua na mente uma operação de esquecimento e, ao sair, a paisagem devolve à vista um lugar diferente, imóvel. O visitante então se move pelo interior do pátio, os nichos contra o chão, as árvores contra o céu. O corte no terreno outorga a esse exterior uma condição de recolhimento, fazendo dele um interior ao ar livre. E às sepulturas se desce, o caminho à morte como algo pesado no qual os olhos são empurrados contra o chão. “Nos movemos por uma paisagem imóvel”.⁴² (CONTRERAS, 2013 [b], p. 37, tradução nossa)

O projeto de Igualada é um ponto de inflexão na carreira de Miralles e Pinós, não só profissional, mas principalmente formal. A partir desse projeto, no final dos anos 1980, Miralles aperfeiçoa a estratégia de sobreposição de camadas e plantas setoriais, ampliando seu repertório formal e tensionando geometrias básicas para produzir formas orgânicas sob uma cobertura única que dá unidade a esses fragmentos. É o caso, por exemplo, dos projetos para o Centro Nacional de Alto Desempenho de Alicante (Figura 31) e para o Palácio Municipal de Esportes de Huesca (Figura 32).

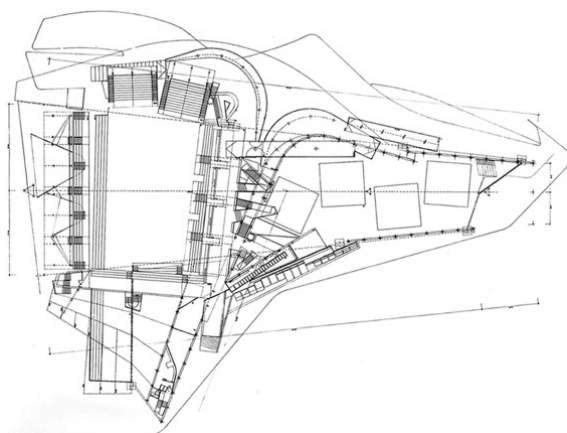


Figura 31 – Centro Nacional de Alto Desempenho de Alicante (1990-1991). Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 45.

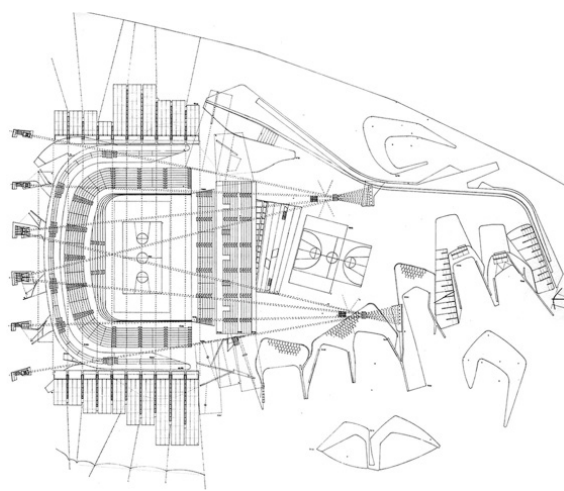


Figura 32 – Palácio Municipal de Esportes de Huesca (1988-1992), de Miralles/Pinós. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 45.

O narrativo prevalece e a sequência de episódios se traduz em uma fragmentação dos volumes e da própria topografia, que surge como resultado de uma escavação no caso de Huesca

43. *“Lo narrativo prevalece, y la secuencia de episodios se traduce en una fragmentación de los volúmenes y de la topografía misma, topografía que surge como resultado de una excavación en el caso de Huesca y de una serie de rampas curvas en el de Alicante. En efecto, los dos proyectos tienen en la preparación del terreno sobre el que se va a levantar la obra su primer movimiento, para construirse finalmente en una serie de tribunas, rampas y pabellones que definen un basamento hecho a base de elementos dispersos. Será la cubierta, apoyada sobre un haz de cables en el primer caso, y descolgada de unas cerchas espaciales en el segundo, el elemento que dote de unidad a ambos proyectos.”*

44. *“Anexact geometries, as described by Edmund Husserl, are those geometries which are irreducible yet rigorous. These geometries can be determined with precision yet cannot be reduced to average points or dimensions. Anexact geometries often appear to be merely figural in this regard. Unlike exact geometries, it is meaningless to repeat identically an anexact geometric figure outside of the specific context within which it is situated. In this regard, anexact figures cannot be easily translated.”*

45. *“será posible identificar en los proyectos de Miralles dos familias de*

e de uma série de rampas curvas na de Alicante. De fato, os dois projetos têm na preparação do terreno sobre o qual a obra será construída seu primeiro movimento, para finalmente se construir em uma série de tribunas, rampas e pavilhões que definem uma base feita de elementos dispersos. Será a cobertura, suportada por um conjunto de cabos no primeiro caso, e desengatada das treliças espaciais no segundo, o elemento que dá unidade aos dois projetos.⁴³ (CONTRERAS, 2013 [b], p. 43, tradução nossa)

As formas características dos projetos de Alicante e Huesca, de traçado flexível, nem geometricamente exatas nem arbitrariamente figurativas ou inexatas, podem ser caracterizadas como o que Greg Lynn descreve como “geometrias anexatas”:

Geometrias anexatas, como descritas por Edmund Husserl, são aquelas irreduzíveis, embora rigorosas. Essas geometrias podem ser determinadas com precisão, porém não podem ser reduzidas a pontos médios ou dimensões. Nesse aspecto, as geometrias anexatas muitas vezes parecem meramente figurativas. Diferentemente das geometrias exatas, não há sentido em repetir uma figura geométrica anexata fora do contexto específico em que está situada. Nesse sentido, figuras anexatas não podem ser transportadas com facilidade.⁴⁴ (LYNN, 2004, p. 27, tradução nossa)

A habilidade de conciliar uma linguagem própria com a questão do contexto seria intensificada no trabalho de Miralles ao longo dos anos 1990, quando, após o fim da sociedade com Pinós em 1989, o arquiteto foca sua atenção em projetos internacionais e em uma nova temática que passa a ser recorrente em seus projetos: intervenções em preexistências. Contreras reconhece que, a partir dos anos 1990,

será possível identificar nos projetos de Miralles duas famílias de importações: por um lado, aquelas que se produzem em entornos com preexistências históricas, mediante a sobreposição de traçados e layouts de cidades prévias, algo que poderíamos definir como “arqueologia do tempo”; por outro, aqueles que ocorrem em ambientes desqualificados, neutros e vazios, nos quais são incorporadas geometrias fora do local, motivos orgânicos, como a figura de uma zebra, ou motivos pictóricos, como as pinturas de Hockney.⁴⁵ (CONTRERAS, 2013 [b], p. 49, tradução nossa)

Em 1992, Miralles realizaria o projeto para o concurso da extensão da Galeria Nacional da Dinamarca (Figura 33), um edifício neoclássico

importaciones: por un lado, las que se producen en entornos con preexistencias históricas, mediante la superposición de huellas y trazados de ciudades previas, algo que podríamos definir como “arqueología del tiempo”; por otro, las que se producen en entornos descualificados, neutros y vacíos, en los que se incorporan geometrías ajenas al lugar, motivos orgánicos como la figura de una cebra o pictóricos como los cuadros de Hockney (...)

situado em frente a um lago. Sua proposta foi baseada em uma série de plataformas curvas que se desprendem do edifício histórico e se adaptam ao contexto. Embora nessa estratégia sua abordagem se faria por meio de contraposição entre o volume antigo e o novo, o projeto aplica ao contexto das intervenções sua linguagem de linhas anexatas, curvas e onduladas. Essas geometrias são importadas para esse domínio num outro contexto, não mais plástico, mas simbólico: “Para mim, tempo tem a ver com jornada, e jornada com movimento”⁴⁶. (MIRALLES, 1999, p. 56, tradução nossa)

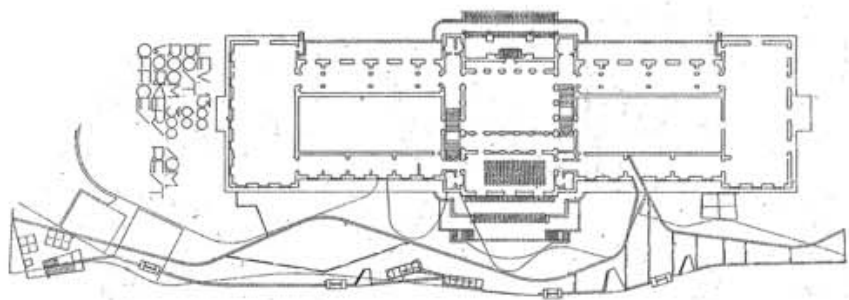


Figura 33 – Projeto de extensão da Galeria Nacional da Dinamarca (1992). Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 67.

Contreras revela que o interesse de Miralles por essa “arqueologia do tempo” tem uma conexão íntima com sua vida pessoal: o casamento com Benedetta Tagliabue, arquiteta italiana formada pela Escola de Veneza e cujos temas de projetos dão uma ênfase especial ao tempo e à história. Ainda que muitos projetos anteriores de Miralles sejam reformas de construções existentes – das quais incorporam a modulação em planta e as cotas de níveis nos cortes –, a reflexão sobre a natureza da obra em relação ao tempo só seria reconhecível como tema de projeto a partir da sociedade e da criação do EMBT. A maturação dessa abordagem ao longo dos anos 1990 tornaria o tempo matéria-prima central de grande parte dos encargos do EMBT, o que Miralles problematizaria em muitas de suas entrevistas a partir de então:

46. “Para mí el tiempo tiene que ver con el viaje, y el viaje con el movimiento”

O século XX é um período de tempos distintos. Devido à velocidade e facilidade das informações, a noção histórica de tempo como imanência se confundiu com tempo real. Este século viveu a ideia dos tempos a partir da atemporalidade que

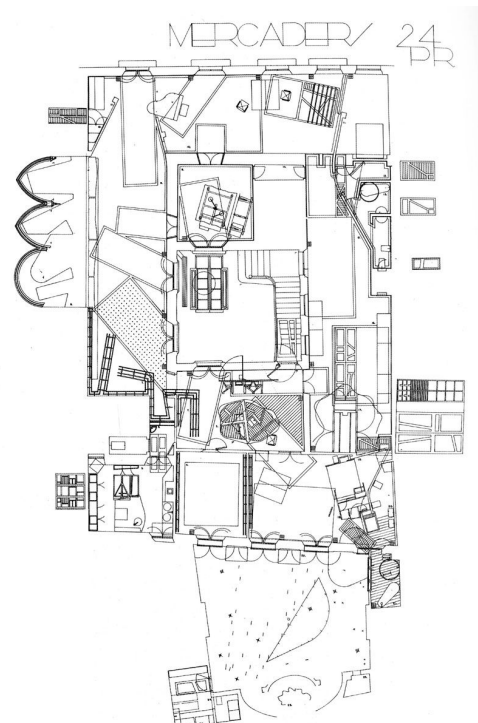
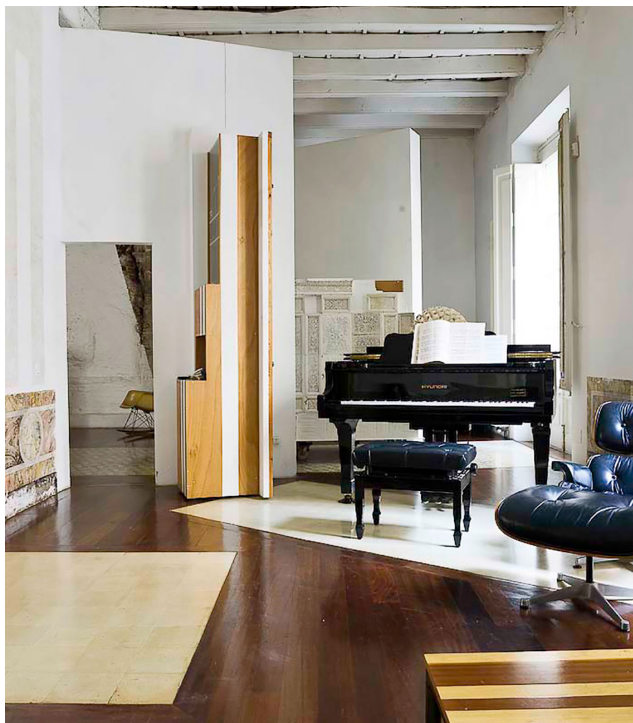
47. *"The 20th century is a period of distinct times. Due to the speed and ease of information, the historical notion of time as immanence has become confused with real time. This century has lived the idea of times from the atemporality that the Modern Movement supposed and from the quoting of other epochs. The constant recuperation of moments from the past is one of the characteristics of the architecture of the 20th century."*

48. *"Lejos de una visión nostálgica de la historia en la que el pasado se restaura y se conserva de forma acrítica, en esta casa restos de distintas épocas se incorporan como elementos activos en la construcción del presente: los pavimentos hidráulicos quedan*

o Movimento Moderno supunha e da citação de outras épocas. A constante recuperação de momentos do passado é uma das características da arquitetura do século XX.⁴⁷ (MIRALLES, 1999, p. 57, tradução nossa)

Essa nova perspectiva sobre o tempo é visível, por exemplo, na casa que Miralles e Tagliabue renovam para si, na Carrer Mercaders (Figuras 34 e 35), Bairro Gótico de Barcelona. A abordagem da intervenção sobre a casa histórica revelaria pela primeira vez os princípios que o casal assimilaria futuramente em seus projetos de intervenções em preexistências.

Longe de uma visão nostálgica da história em que o passado é restaurado e preservado acriticamente, nesta casa, restos de diferentes períodos são incorporados como elementos ativos na construção do presente: pavimentos hidráulicos são enquadrados em plataformas recém-criadas, a carpintaria existente é desmembrada com certa liberdade, enquanto as antigas paredes e arcos góticos são pintados deixando visível a arqueologia das camadas históricas. Parte disso, se não muito, estará em seu próprio estúdio na Passatge de la Pau e em projetos subsequentes, como a Prefeitura de Utrecht.⁴⁸ (CONTRERAS, 2013 [b], p. 50, tradução nossa)



Figuras 34 e 35 – Interior e planta da casa em Carrer Mercaders após a reforma do EMBT. Fonte: www.mirallestagliabue.com. Acesso em 06 abr. 2020

*enmarcados en
tarimas de nueva
creación, las
carpinterías existentes
se trocean y despiezan
con cierta libertad,
mientras que las
antiguas paredes y
arcos góticos se pintan
dejando visible la
arqueología de capas
históricas que tras
ellos hay. Algo de esto,
si no mucho, habrá
en su propio estudio
en Passatge de la
Pau, y en proyectos
posteriores como
el Ayuntamiento de
Utrecht.”*

49. “aceptar lo que ya
estaba allí”

50. “Viví mucho tiempo
en Venecia, y estudié
historia muchos años.
Cuando estábamos
remodelando la
casa, hicimos toda
esa reflexión sobre el
tiempo. Realmente
nuestra casa fue una
lección para nosotros.
Aprendimos de lo que
encontramos, y de
otras generaciones;
comprendimos que
en esta casa había
vivido mucha gente y
nosotros convivíamos
con toda esta gente.
Enric estaba muy
sorprendido de esta
convivencia. La
intervención tenía
entonces que ser
mínima: hacer un
muro, trazar una línea
blanca, poner algún
pavimento...”

51. “Una vez que
habíamos encontrado
la esencia del
proyecto, era sobre
todo Enric quien lo
desarrollaba, era su
gran habilidad. [...]
Creo que mi mayor
cualidad es pensar
el proyecto de modo
global, desde fuera,
y la de Enric su gran
capacidad para el
dibujo.”

Tagliabue tem papel ativo na construção do conceito da reforma da casa em Carrer Mercaders, convencendo Miralles a lidar com os vestígios encontrados ao longo do processo e “aceitar o que estava ali”⁴⁹. (TABLIAGUE in EL CROQUIS 144, p. 251, tradução nossa)

Morei muito tempo em Veneza e estudei história por muitos anos. Quando estávamos reformando a casa, fizemos tudo pensando no tempo. Nossa casa realmente foi uma lição para nós. Aprendemos com o que descobrimos e com outras gerações; Compreendemos que muitas pessoas moravam nesta casa e morávamos com todas essas pessoas. Enric ficou muito surpreso com essa coexistência. A intervenção tinha que ser mínima então: fazer uma parede, traçar uma linha branca, colocar algum piso...⁵⁰ (TAGLIABUE in EL CROQUIS 144, p. 251, tradução nossa)

Nesse contexto, fica claro que a fundamentação teórica dos projetos realizados a partir desse momento são obra conjunta do EMBT. Há que se dar créditos a Benedetta Tagliabue e à equipe no sentido de construir colaborativamente a abordagem e fundamentarem as decisões dos projetos a partir de então. Não há dúvidas de que Miralles não é o único autor desses projetos, que se realizam de maneira coletiva – como não o foi no passado, quando trabalhou com Carme Pinós: “Uma vez que houvésssemos encontrado a essência do projeto, era sobretudo Enric quem o desenvolvia, era sua grande habilidade. [...] Acredito que a minha maior qualidade é pensar o projeto de maneira global, e a de Enric sua grande capacidade para o desenho.”⁵¹ (CONTRERAS, 2013 [b], p. 4 tradução nossa)

O desenho em Miralles é uma ferramenta fundamental para a tomada de decisão no contexto de sua “arquitetura do tempo”. Seu pensamento gráfico tem por base a repetição, em folhas de papel manteiga, de cada planta setorial. O arquiteto diria que “a repetição é muito importante porque cada novo desenho realiza uma operação de esquecimento, e as leis que se vão gerando são de coerência interna” (ZAERA-POLO, 1995, p.14) Cada repetição inevitavelmente introduz, em ordem temporal, uma atualização diferenciada de sua versão anterior.

Esse processo pode ser verificado em muitos de seus projetos, como é o caso do edifício da Prefeitura de Utrecht. Nesse projeto, Miralles desenvolve centenas de repetições para pequenas plantas

setoriais (Figura 36) que podem ser sobrepostas sobre uma planta matriz em forma de ferradura.

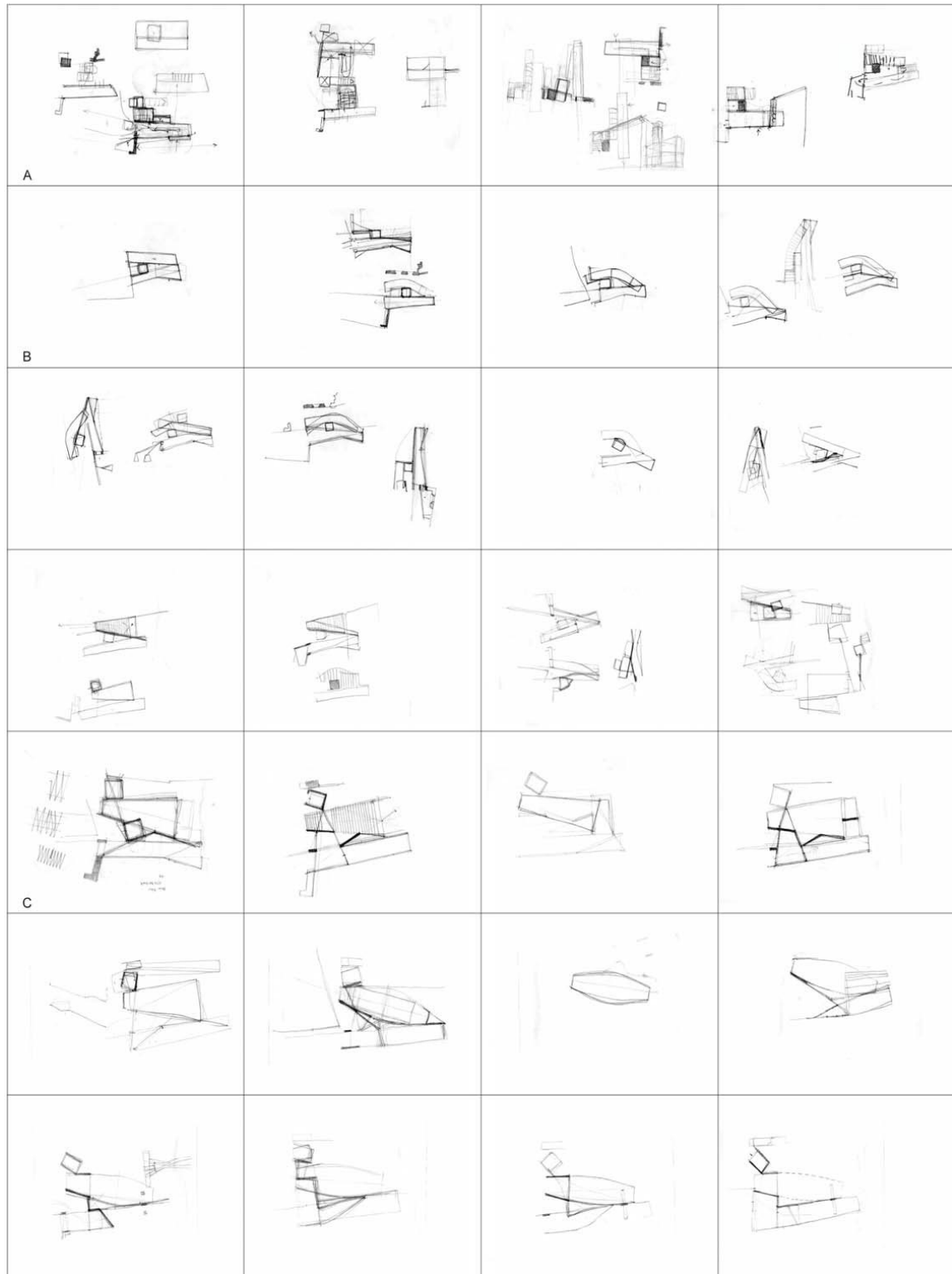


Figura 36 – Desenhos em repetição para os planos da Prefeitura de Utrecht. Fonte: CONTRERAS, p. 213.

A ferradura, ou seja, a forma linear curva na periferia de um vazio, é a última geometria recorrente nos projetos de Miralles. Além da planta de Utrecht, ela aparece em projetos como a Igreja em Roma (1994, Figura 37), o Centro de Dança Laban (1997, Figura 38), o Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (1998, Figura 39) e o Museu Marettas (1999, Figura 40).

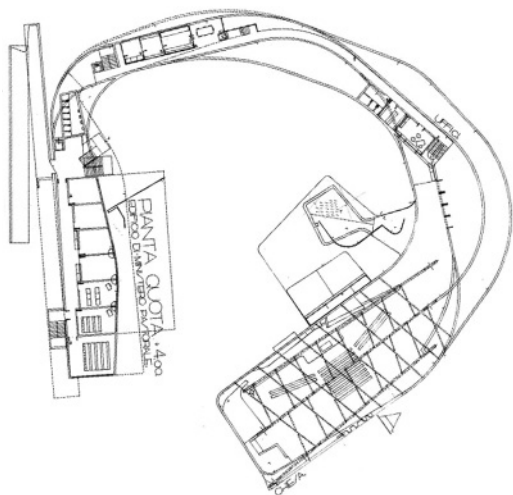


Figura 37 – Planta para igreja em Roma. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 77.

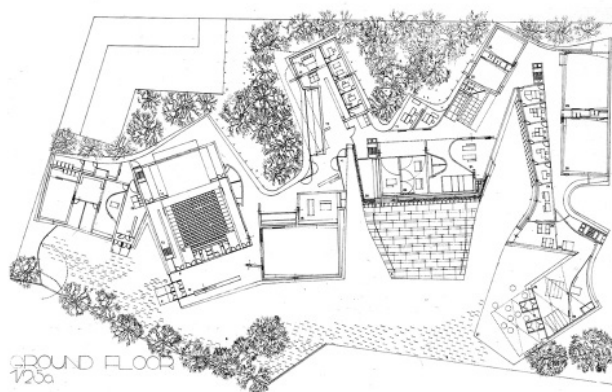


Figura 38 – Centro de Dança Laban. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 77.

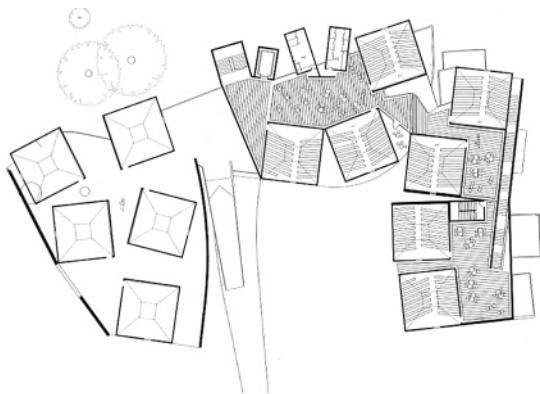


Figura 39 – Planta para o Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 7

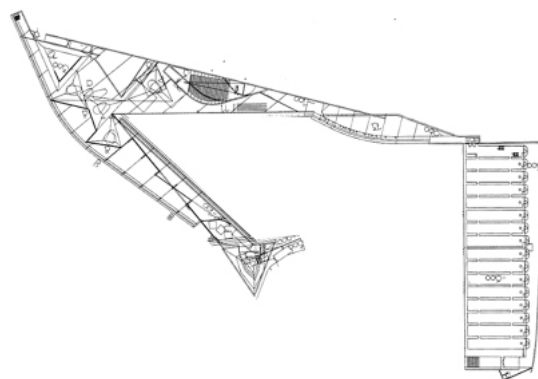


Figura 40 – Planta para o Museu Marettas. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 7

Em alguns desses projetos, como em Utrecht ou Veneza, essas formas são utilizadas para integrarem antigo e novo em uma forma contínua, conectando peças desconexas em torno de um centro que articula o conjunto. Conforme Contreras,

52. *“Si en las propuestas urbanas la superposición gráfica de distintas estructuras temporales sobre un mismo plano se convertía en un recurso operativo, también en la escala arquitectónica la incorporación activa del pasado al presente va a cobrar gran importancia, al desarrollarse algunos proyectos en lugares con preexistencias históricas. En ellos, Miralles y Tagliabue evitarán la estrategia convencional de fomentar la dualidad viejo-nuevo, restauración versus ex novo. Al contrario, los arquitectos intervendrán sobre el todo, tratando por igual fábrica antigua y moderna y empleando un concepto instrumental de la historia como actualidad”*

Se nas propostas urbanas a superposição gráfica de diferentes estruturas temporais sobre um mesmo plano se convertia em um recurso operacional, também na escala arquitetônica a incorporação ativa do passado no presente assumirá grande importância, pois alguns projetos são realizados em locais com preexistências históricas. Neles, Miralles e Tagliabue evitarão a estratégia convencional de promover a dualidade velho-novo, restauração versus ex novo. Pelo contrário, os arquitetos irão intervir sobre o todo, tratando igualmente os tecidos antigo e moderno, e empregando um conceito instrumental da história como atualidade.⁵² (CONTRERAS, 2013 [b], p. 76-78, tradução nossa)

Apenas em seus últimos anos de vida que Miralles relacionaria seus trabalhos a preexistências dentro dessa abordagem, chamada por Francisco de Gracia de Terceira Via. O caso mais emblemático desse grupo de projetos é o edifício da Prefeitura de Utrecht. Realizado no ápice de um processo de amadurecimento projetual de Miralles no campo da conservação, o projeto também é exemplar no sentido de apresentar possibilidades de diálogo entre duas forças dominantes: o repertório formal consolidado por um arquiteto de renome e um conjunto edifícios centenários tombado por uma nação.

3. O COMPLEXO DA PREFEITURA DE UTRECHT

Diferentemente de outras cidades nos Países Baixos, a cidade de Utrecht nunca possuiu um edifício construído especificamente para sediar sua prefeitura; a instituição sempre esteve localizada em um conjunto de casas históricas que, desde o final da Idade Média, são testemunhas das diferentes abordagens de intervenções realizadas sobre edifícios patrimoniais. De seu estabelecimento no século XIV à intervenção de Miralles na virada para o século XXI, o conjunto da prefeitura de Utrecht tem uma história de quase sete séculos de sucessivas reformas, demolições e adições.

O complexo da prefeitura (Figura 41) ocupa um quarteirão localizado no Centro Histórico (“Binnenstad”) da cidade de Utrecht, e sua fachada principal volta-se hoje ao Oudegracht (“Antigo Canal”). No século XIV, a quadra era uma das áreas residenciais de maior distinção na cidade. Seu entorno imediato é historicamente formado por mercados – que conferem nome a algumas vias do entorno –, como o Ganzenmarkt (“Mercado de Gansos”) e o Vismarkt (“Mercado de Peixes”), além do mercado geral da Plaats (“Praça”), antigo espaço que posteriormente seria alargado e conectado ao outro lado do Oudegracht para dar origem à Stadhuisbrug (“Ponte da Prefeitura”).

A primeira utilização do conjunto de casas como espaço municipal data de 1343, quando a casa na esquina com a via Oudkerkhof (“Antigo Cemitério”) foi comprada pelo município e passa a sediar a então Casa dos Magistrados. Desde então, o conjunto agregou sucessivamente os edifícios adjacentes até que a quadra inteira passasse a ser utilizada para fins administrativos a partir de 1922-1923.

Ao longo de quase 700 anos, as constantes reformas reconfiguraram o quarteirão sucessivamente sob diferentes aproximações. Neste estudo, essas intervenções serão analisadas de acordo com a natureza de sua abordagem; em razão disso, elas foram organizadas aqui em cinco tempos distintos.

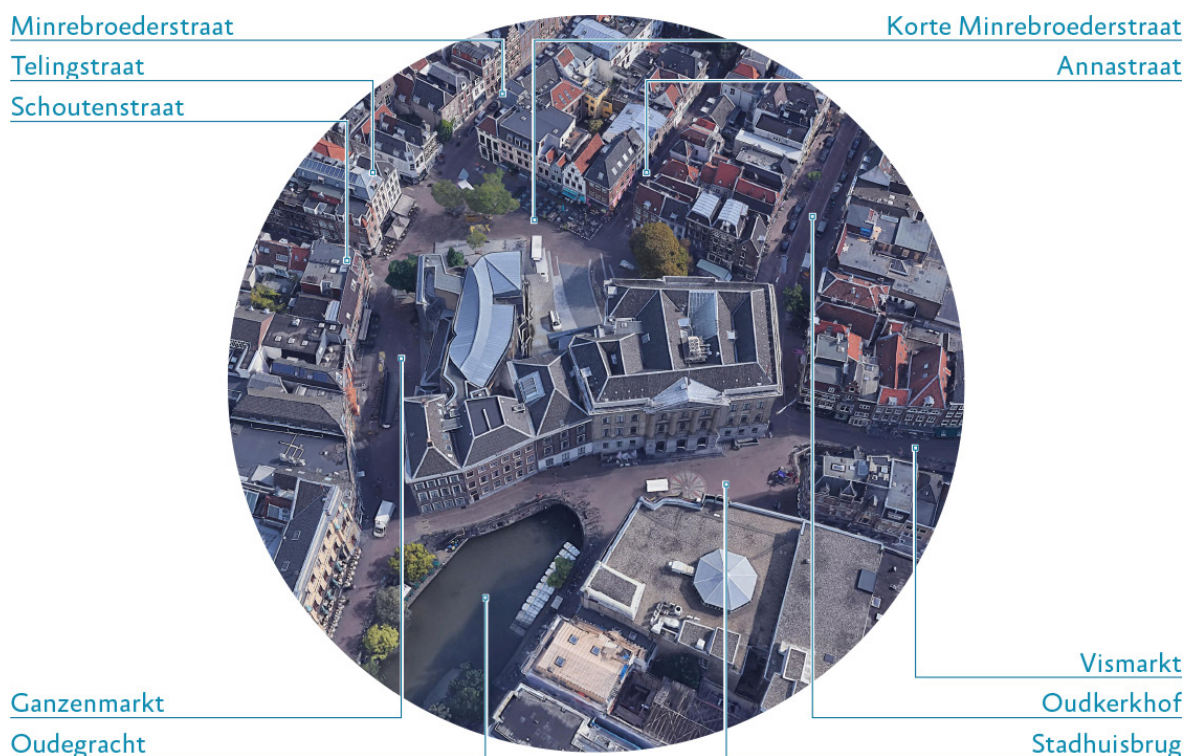


Figura 41 – Vias do entorno da prefeitura de Utrecht. Fonte: arte do autor sobre imagem de Google Earth.

No primeiro e no terceiro tempo estão incluídas as fases de expansão, compreendidas por demolições, construções e remodelações de fachada que, ainda que de forma fragmentária, configuraram o quarteirão. No segundo tempo e no quarto tempo serão analisadas as propostas de arquitetos que viam a possibilidade de “corrigir” a fragmentação do complexo substituindo o conjunto por um edifício único em larga escala, ou implementando propostas modernas radicalmente contrastantes com os edifícios existentes e com o entorno do Centro Histórico.

O quinto tempo, tema principal da análise desse estudo, será tratado em subcapítulo à parte, no qual será esquadrihada, através de pesquisa bibliográfica e levantamento fotográfico realizado *in loco*, a proposta de Enric Miralles. Diferentemente das abordagens de intervenções realizadas até então, a intervenção de Miralles opera o conjunto como um todo ao mesmo tempo que assimila a condição fragmentária do complexo no partido de projeto.

3.1 Tempo 1: fragmentação, fachadismo e expansão I (1528-1728)

53. O Sacro Império Romano-Germânico (962 – 1806), embrião da Alemanha, foi um conjunto de territórios da Europa Central que ainda compreendeu regiões de outros países como Áustria, Bélgica, Chéquia, Croácia, Eslovênia, França, Holanda, Itália, Polônia e Suíça.

Nos Países Baixos medievais as casas eram dignas de nomes próprios, e a casa Hasenberg foi a primeira a sediar os magistrados do governo de Utrecht, ainda no século XIV. Em 1528, ao tornar-se imperador do Sacro Império Romano-Germânico⁵³, Carlos V decidiu fortalecer seu controle sobre o governo da cidade e emitiu um decreto que instalou o Conselho Municipal nas duas casas adjacentes à esquerda de Hasenberg, chamadas de Groot e Klein Lichtenberg. Com isso, Utrecht passou a ter seu próprio centro administrativo – e apenas 10 anos depois, o conjunto de casas ganhou seu primeiro projeto de intervenção. Arquitetada por Willem van Noort, a reforma previa integrar os três edifícios em uma mesma fachada; contudo, apenas a casa Hasenberg foi repaginada em estilo renascentista; a mesma fachada foi complementada por uma torre sineira em 1582 (Figura 42).



Figura 42 – Conjunto de casas a partir de 1582. Fonte: www.utrecht.nl/wonen-en-leven/vrije-tijd/stadhuis. Acesso em 20 abr. 2020

Em 1643, o Conselho adquiriu e demoliu as casas laterais da Oudkerkhof (Klein Hasenberg, Oranjeboom, Vleermuis e uma quarta sem nome próprio) a fim de expandir a prefeitura no sentido dessa via. Em 1728, foi a vez da casa Groot Lichtenberg ser modificada. Novamente, a fachada anterior foi liquidada e substituída por uma com um grande brasão de armas e um pequeno balcão. Essa última reforma fechou o ciclo de alterações que apagaria de vez as características medievais do complexo em suas fachadas.

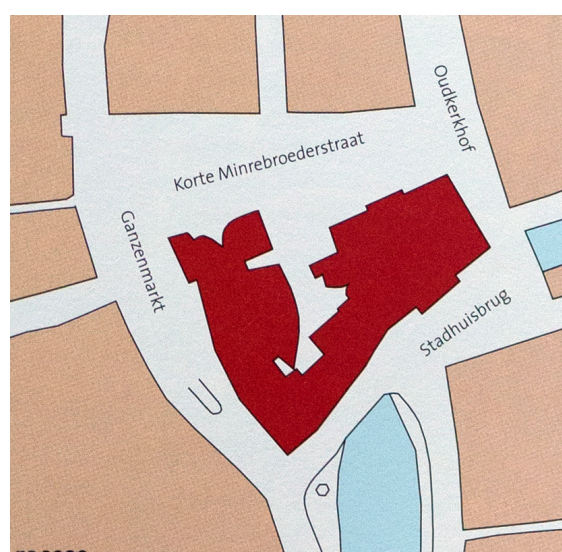
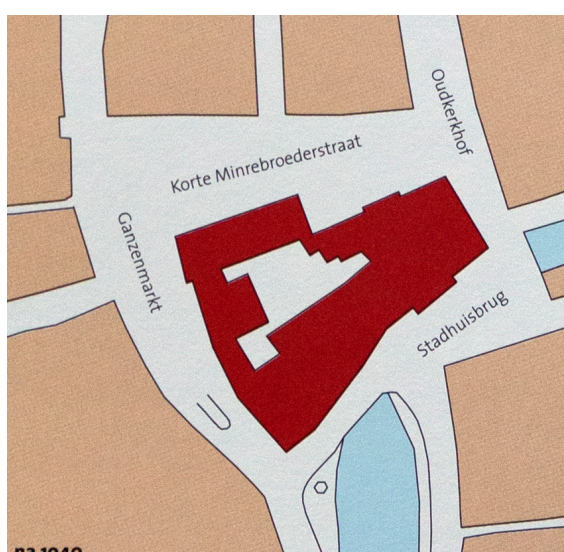
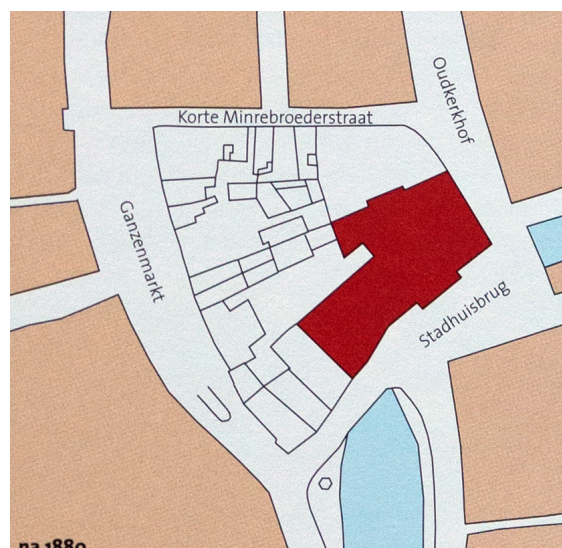
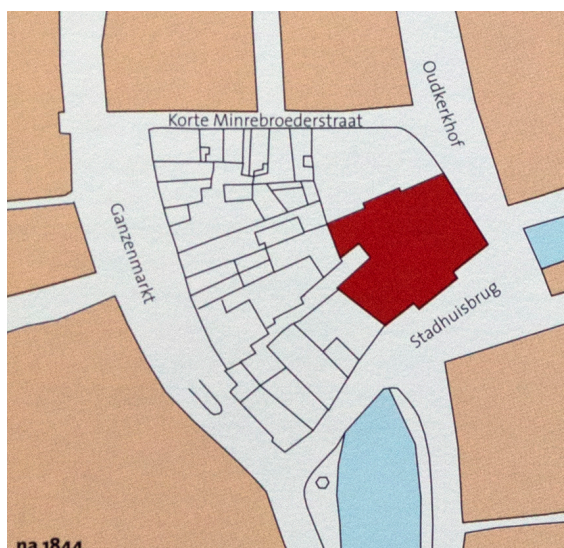
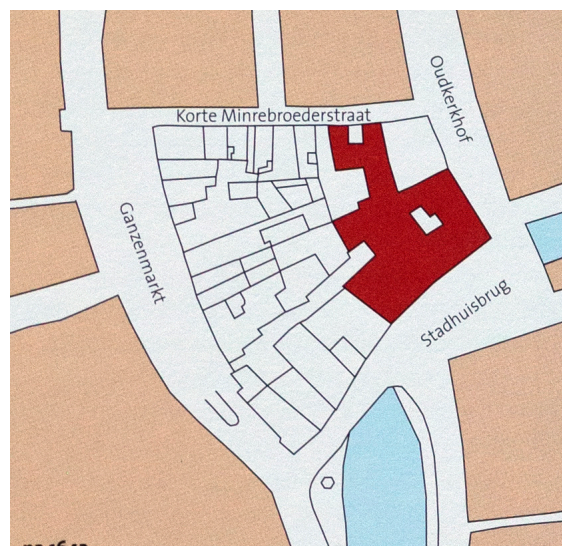
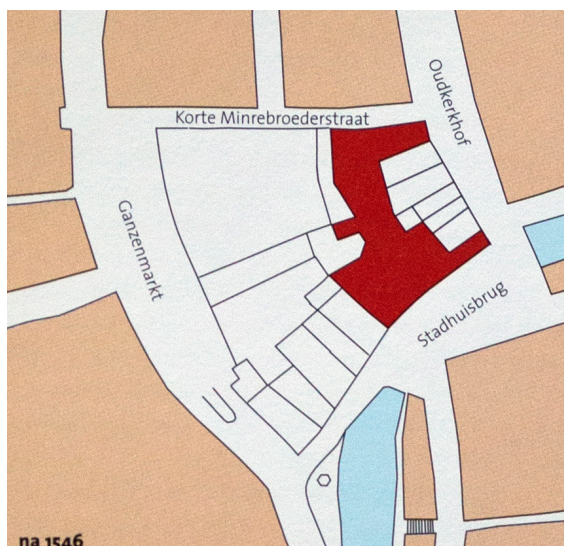
Ainda que a volumetria desses primeiros edifícios seja legível no complexo atual, as fachadas e os interiores das casas da prefeitura de Utrecht foram reformados tantas vezes que quase nada restou de suas condições originais. Por outro lado, a sucessão de diferentes combinações entre os edifícios vizinhos (Figuras 43, 44, 45, 46, 47 e 48) fez com que, à exceção de alguns pontos, o conjunto possuísse internamente os mesmos níveis entre si, permitindo o surgimento de corredores contínuos entre as diferentes edificações. Essa particularidade passou a incitar, a partir do século XIX, visões de um edifício único e imponente para a instituição.

3.2 Tempo 2: Consolidação I (1823-1841)

Em 1811, por ordem de Napoleão Bonaparte, as administrações da Justiça e municipal foram separadas, e foi instalado em Utrecht um colegiado formado por prefeitos e conselheiros locais. Por consequência, e sob pretexto do aumento no quadro de funcionários públicos, em 1823 foi decidido que um edifício em estilo neoclássico seria construído no quarteirão. Porém, conforme aponta Jo Jamar, “era essencialmente um esquema econômico com o objetivo de melhorar a posição comercial de Utrecht em nível nacional”⁵⁴. (2000, p. 59, tradução nossa)

54. *“It was essentially an economic scheme with the aim of improving the commercial position of Utrecht at a national level”*

O projeto ficou a encargo do arquiteto municipal Johannes van Embden (1767-1848), que integrou as fachadas frontal e lateral das casas Hasenberg, Klein Lichtenberg e Groot Lichtenberg sob uma única e robusta fachada neoclássica (Figura 49), fazendo do edifício da prefeitura de então uma única entidade. Menos de



Figuras 43, 44, 45, 46, 47 e 48 – Expansão do complexo da prefeitura a partir de 1546. Fonte: JAMAR, 2000, p. 30.



Figura 49 – Simulação da reforma de 1823, que incorporou as casas Hasenberg, Groot Lichtenberg e Klein Lichtenberg sob uma mesma fachada neoclássica. Fonte: <https://www.utrecht.nl/wonen-en-leven/vrije-tijd/stadhuis/>. Acesso em 20 abr. 2020

duas décadas depois, em 1841, a prefeitura ainda demoliu as edificações menores nos fundos dos lotes e integrou também as fachadas de fundos.

Embora externamente a nova fachada dê a impressão de um edifício simétrico, os interiores da nova prefeitura não alteram a configuração ditada pelas três casas preexistentes; na verdade, os três lotes medievais ainda podem ser lidos na planta do novo edifício de 1824. Na Figura 50 é possível verificar a desconformidade entre a simetria da fachada e a planta assimétrica. No topo da mesma imagem, ainda é possível reconhecer as construções dos séculos XVI e XVII.

monumental na quadra em questão. Como afirma Jamar, “algum tempo depois, no entanto, vários outros desenhos foram feitos, testemunhando mais ambições de maior altitude.”⁵⁵ (2000, p. 63, tradução nossa)

As sucessivas expansões do conjunto municipal em direção ao Ganzenmarkt fizeram com que a quadra inteira passasse a pertencer à prefeitura nos anos 1930, com a compra (e subsequente demolição) das unidades privadas de fundos e a incorporação das três últimas unidades da quadra: as casas Leeuwenstein, De Ster e Keyserrijk (Figura 51). As três casas seriam convertidas entre 1932 e 1934, sendo as duas primeiras completamente demolidas para dar lugar a uma nova extensão cujos níveis internos seriam ajustados aos outros edifícios. Resultado final dessas extensões seria um conjunto volumetricamente heterogêneo, mas de linguagem e escala perfeitamente adequadas ao seu entorno – todavia insuficiente para adequar todas as instâncias municipais, que nos anos imediatamente seguintes passaram a ocupar imóveis na Oudkerkhof.



55. “Some time later however several more drawings were made, testifying to more high-flying ambitions”

Figura 51 – Complexo após a reforma de 1932-1933, com as fachadas definitivas ao longo do Oudegracht. As quatro edificações da foto compreendem, da esquerda para a direita, os lotes originais das casas (1) Keyserrijk, (2) De Ster e Leeuwenstein, (3) Nijenborg e De Gulden Arent e (4) Klein Lichtenberg, Groot Lichtenberg e Hasenberg. Fonte: JAMAR, 2000, p. 34.

Com a rápida saturação dos espaços existentes no complexo, já em 1940 fez-se clara a necessidade de criar mais salas para atender à ampliação do quadro de funcionários públicos. A última ampliação do edifício da prefeitura no século XX seria efetuada em plena Segunda Guerra Mundial, com a construção de uma ala para o Cartório Municipal em terrenos entre o Ganzenmarkt e a Korte Minrebroederstraat (Figuras 52, 53 e 54). Esta última extensão consolidou a volumetria do complexo (Figura 55) até a época do concurso dos anos 1990, do qual Enric Miralles sairia vencedor.



Figura 52 – Vista do antigo Cartório Municipal, com a Torre do Domo de Utrecht ao fundo da imagem. Fonte: JAMAR, 2000, p. 80.

Transformações da fachadas da quadra vistas da Stadhuisbrug

Casas dos terrenos originais

1. Keyserrijk
2. De Ster, ou Schravendijk
3. Leeuwenstein
4. Nijenburg, ou Nijenborch
5. De Gulden Arent
6. Klein Lichtenberg
7. Groot Lichtenberg
8. Hasenberg

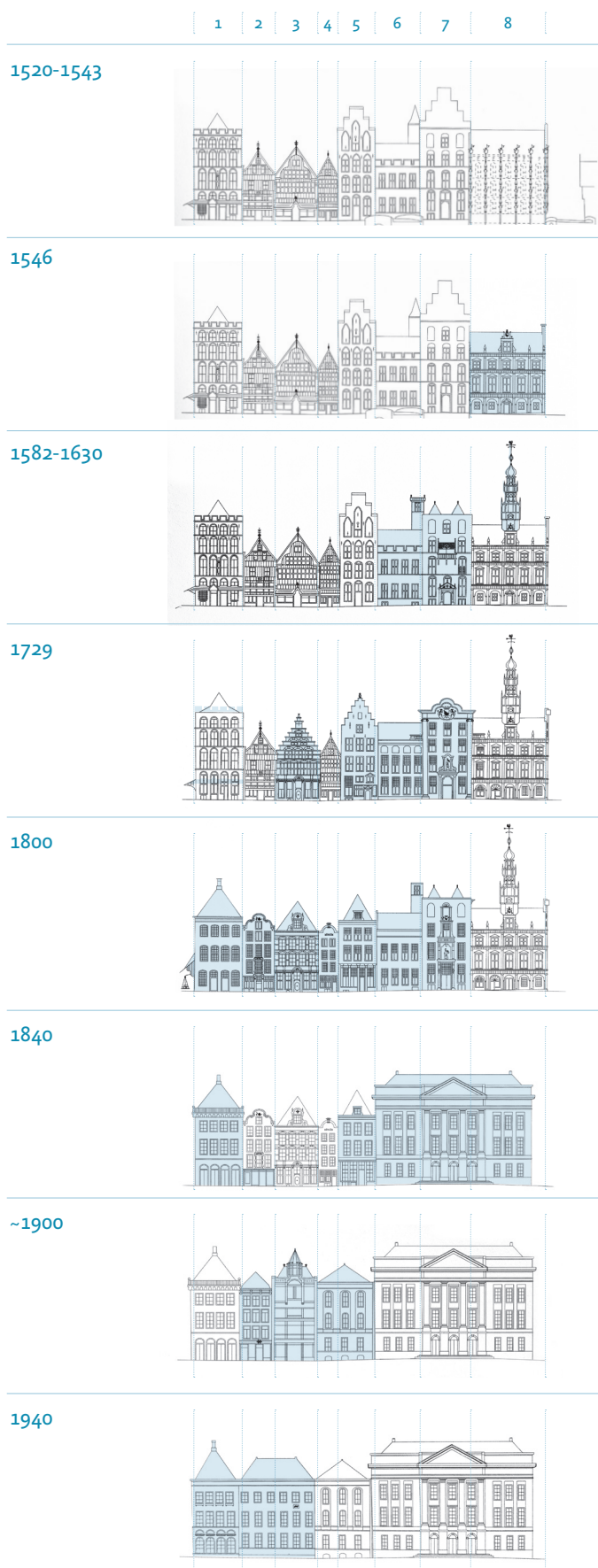


Figura 55 – Transformações do complexo na fachada da Stadhuisbrug. Fonte: Autor.

3.4 Tempo 4: consolidação II, ou completude X contraste (1876-1954)

Assim como o primeiro tempo de fachadismos e expansões resultou na consolidação das casas heterogêneas no edifício neoclássico de 1823, a segunda fase de assimilações pelo complexo das casas e terrenos adjacentes também engendrou uma nova onda de projetos que mais uma vez buscaram a substituição das instalações do governo municipal por um edifício massivo e único. Por ser essencialmente um período de reações às propostas fragmentárias executadas a partir do final do século XIX, o quarto tempo quase que se sobrepõe a seu antecessor.

Embora nunca tenham deixado o papel, os projetos desse período são dignos de estudo por apontarem caminhos, em alguns casos seriamente cogitados pela prefeitura, para a transformação de sua sede, assim como de seu entorno no Centro Histórico de Utrecht. Essas propostas previam desde a consolidação de uma volumetria neoclássica única na quadra até a vontade radical de demolição completa de todos os edifícios para estabelecimento de um projeto moderno no terreno livre.

Os dois primeiros projetos desse tempo são os planos de F.J. Nieuwenhuis, diretor do Departamento de Obras Municipal, para uma edificação inteiramente nova. Em 1876 – já no mesmo ano da construção da extensão neoclássica em tijolos –, Nieuwenhuis proporia a demolição de todas as edificações existentes e sua substituição por uma construção monumental que, conforme Jamar, “se tivesse sido executada, faria com que Utrecht tivesse um edifício para competir com o Rijksmuseum⁵⁶ em Amsterdã⁵⁷”. (2000, p.65, tradução nossa) Ligeiramente assimétrico, o edifício proposto teria uma entrada monumental no meio da fachada frontal da Stadhuisbrug e torresões protuberantes em suas extremidades (Figura 56).

56. Projetado por Pierre Cuypers em Amsterdã, o Rijksmuseum, ou “Museu Nacional”, é o mais importante museu de artes e história dos Países Baixos. N. do A.

57. “If it had been carried out, Utrecht would have had a building to vie with the Rijksmuseum in Amsterdam.”

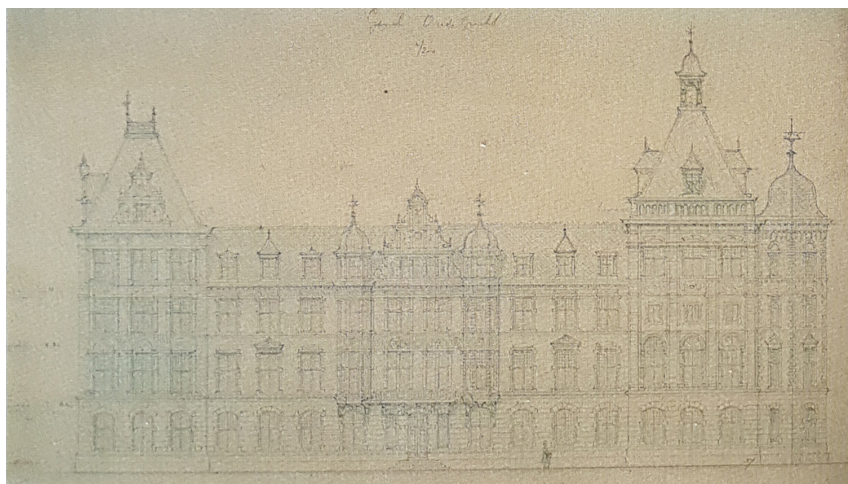


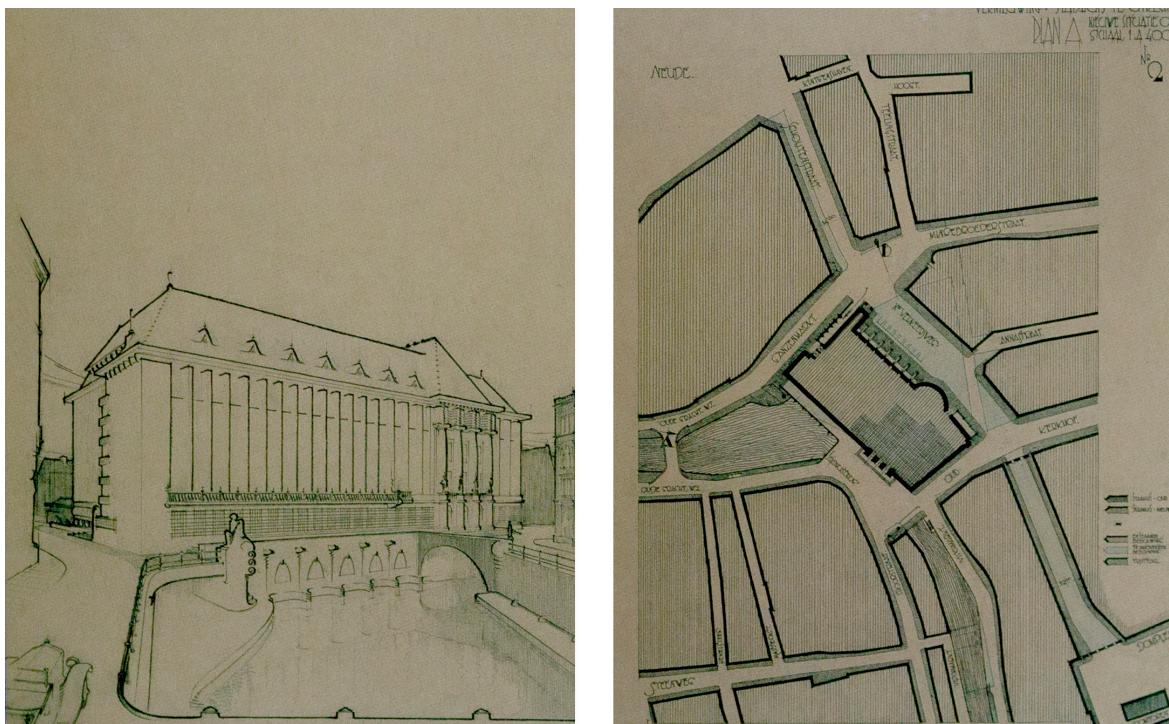
Figura 56 – Design para um edifício completamente novo para a prefeitura de Utrecht realizado por F.J. Nieuwenhuis. Fonte: JAMAR, 2000, p. 66.

Em um segundo projeto (Figura 57), Nieuwenhuis propôs a demolição apenas parcial do quarteirão, preservando o edifício neoclássico da esquina com a Oudkerkhof. A estratégia aqui seria contrapor a preexistência com a nova extensão neogótica, que paradoxalmente busca uma harmonia através de relações de continuidade, como é o caso das linhas do plinto e da cornija.



Figura 57 – Proposta reformulada por F.J. Nieuwenhuis, na qual a nova extensão neogótica contrasta com o volume neoclássico original. Fonte: JAMAR, 2000, p. 67.

O segundo grupo de projetos que visavam a consolidar a quadra da prefeitura foi realizado nos anos 1920, também por um funcionário da prefeitura: o arquiteto Koen van de Gaast. Em seu primeiro projeto, não datado, Van de Gaast amplia a prefeitura englobando o edifício neoclássico de 1830 e consolidando a quadra em um volume único (Figuras 58 e 59).



Imagens 58 e 59 - Primeiro projeto de Koen van de Gaast para o conjunto, considerando a integração do edifício neoclássico de 1830 e o redesenho das ruas e quadras adjacentes. Fonte: JAMAR, 2000, p. 70

Em um segundo projeto, também sem data, o arquiteto é mais radical e propõe a demolição completa de todo o conjunto e a construção de um edifício em estilo da Escola de Amsterdã, com formas arredondadas e motivos decorativos nas fachadas (Figura 60). Esse plano de Van de Gaast é particularmente relevante por apontar não apenas a vontade de um edifício coerente ocupando a quadra completa, mas uma preocupação em especial por resolver a questão da falta de espaço público ao redor do edifício municipal.

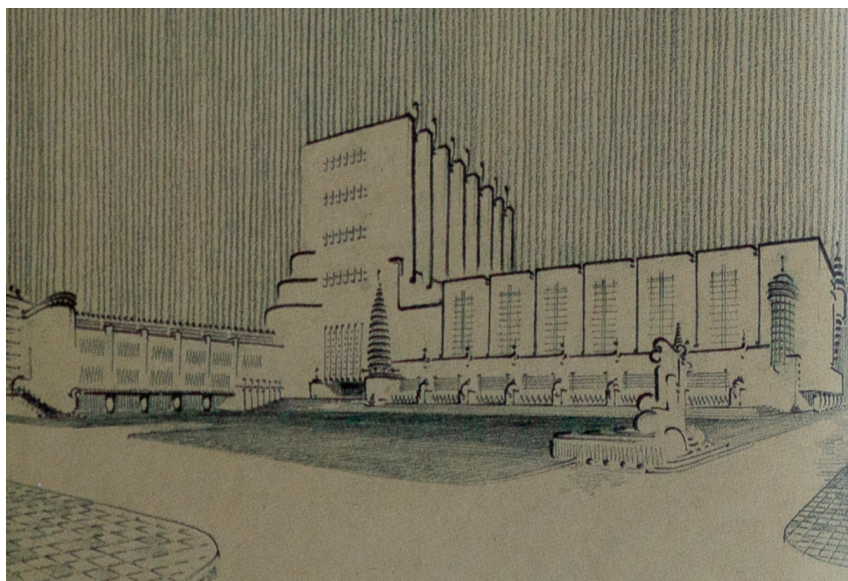
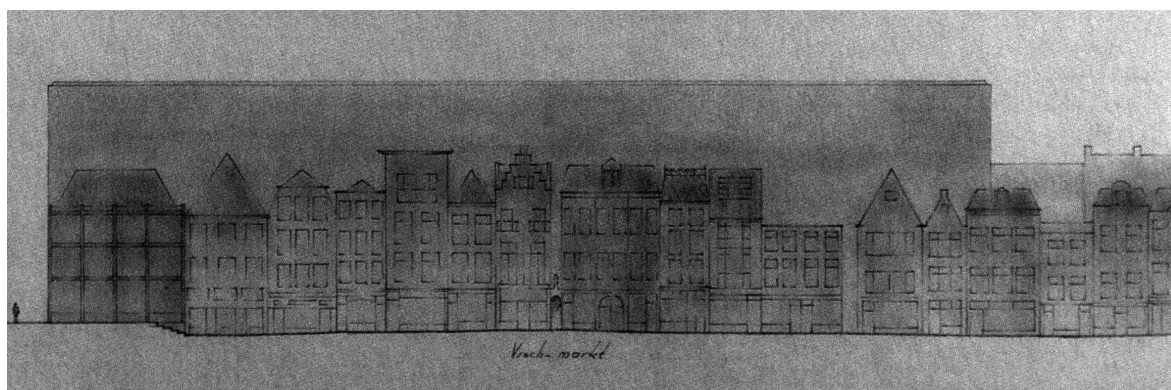


Imagem 60 - Outro projeto de van de Gaast, tendo em vista a demolição de todo o conjunto e sua substituição por um edifício em L que criaria uma grande praça pública. Fonte: JAMAR, 2000, p. 76.

Os planos de reformas drásticas de Van de Gaast seriam descartados nos anos seguintes devido às consequências econômicas da Grande Depressão. Conforme Fockema Andreae, prefeito de Utrecht em 1932, “se a possibilidade existisse, a construção de uma nova prefeitura certamente seria preferível à melhoria do existente (...) atualmente, contudo, não há que se cogitar tão custosa operação”⁵⁸ (in JAMAR, 2000, p. 79, tradução nossa). Oito anos depois, a prefeitura optaria novamente pela extensão do edifício sobre uma pequena parcela da quadra.

Em 1954, um último projeto moderno de escala urbana – sem dúvida o mais radical – foi proposto pelo município para o complexo e seus arredores. A proposta cogitava a demolição de edificações históricas na Schoutenstraat, bem como cerca de metade das construções das ruas Minrebroederstraat e Annastraat, para o alargamento das vias e a criação de uma praça nos fundos da prefeitura (Figuras 61 e 62). Pensado sob a perspectiva da circulação de carros, o plano ainda sugeria a área da praça como espaço de estacionamento.

58. “if the possibility existed, the building of a new town hall would certainly be preferable to the improvement of the existing one [...] at the present time however there can be no question of such a costly operation”



Figuras 61 e 62 – Projeto de 1954 que propunha o redesenho urbano do centro histórico a fim de concentrar os serviços municipais em blocos horizontais na rua de trás da prefeitura. Os blocos teriam cerca de duas vezes a altura dos edifícios do entorno. Fonte: JAMAR, 2000, p. 82.

Nessa proposta, feita pelo Departamento de Desenvolvimento Urbano, longos blocos horizontais com altura cerca de duas vezes maior do que o entorno seriam ocupados por atividades diversas. Em frente à praça, no eixo central da área modernizada, o projeto ainda propunha um edifício municipal inteiramente reformado. Nessa intervenção, todos os edifícios da quadra seriam demolidos com exceção do edifício neoclássico de 1830, que seria conectado a

uma extensão de traçado moderno, de 12 pavimentos, sobre pilotis (Figura 63). Todos os serviços municipais dispersos pela cidade seriam concentrados nessa nova edificação. Nessa proposta, a extensão acumularia todas as funções administrativas, e o edifício neoclássico abrigaria as atividades cívicas da cidade, como eventos públicos, políticos e cerimônias.

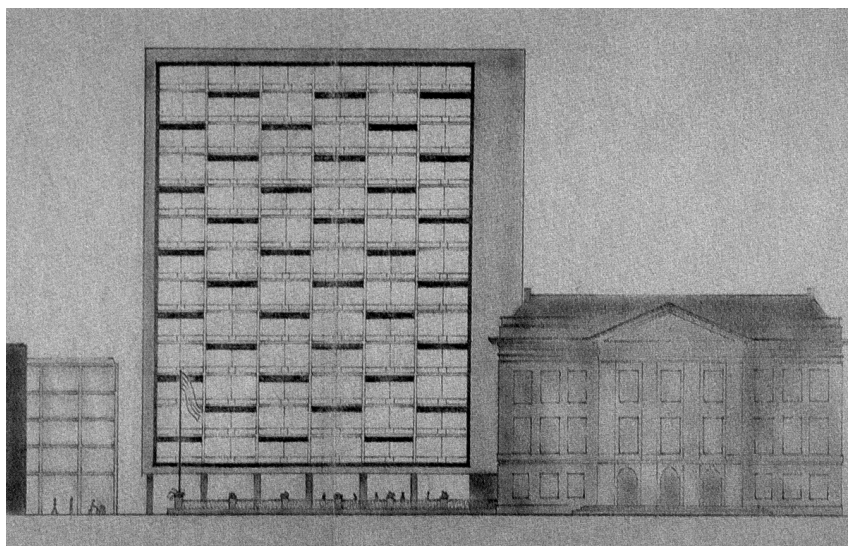


Figura 63 – Proposta apresentada em 1954 pelo Departamento de Desenvolvimento Urbano para a extensão do edifício municipal. Fonte: JAMAR, 2000, p. 83.

Conforme Jamar, projetos como esse eram bem-vistos e desejados nos Países Baixos em meados do século passado. A partir dos anos 1960, porém, “esses planos ambiciosos sofreram o mesmo destino que outras liberações para o tráfego na cidade. A crescente apreciação da importância do centro histórico da cidade cortou esses planos pela raiz.”⁵⁹ (2000, 83, tradução nossa). Em razão disso, um grande hiato de novas propostas acometeu sobre o edifício da prefeitura, que passou a expandir suas funções para outros pontos da cidade – até meados dos anos 1990, quando o município decidiu voltar a atenção ao seu edifício de origem e abrir um concurso de projeto para uma grande intervenção.

59. “...These ambitious plans suffered the same fate as other traffic clearances in the city. Growing appreciation of the importance of the historical inner city nipped these plans in the bud.”

3.5 Navegar o tempo: uma proposta de completude fragmentária

O concurso para um novo edifício municipal foi aberto em 1996. De acordo com a prefeitura de Utrecht, a decisão de reformar sua sede partiu da necessidade de adaptar o edifício às novas necessidades de seus usuários:

a Câmara do Conselho era abafada, com acústica ruim, e inacessível para cadeirantes.

A aparência do edifício também deixava muito a desejar. (...) A fachada alta e sólida nos fundos estava longe de ser convidativa. A prefeitura possuía espaço limitado para as funções públicas, as quais eram dispersas ao longo do edifício e difíceis de serem encontradas - muitos visitantes se perdiam no labirinto de corredores. O mesmo ocorria com as salas para os grupos de Conselheiros, que eram inadequadas e tinham acesso prejudicado.

Muitas das instalações técnicas eram antiquadas: o sistema de aquecimento possuía mais de quarenta anos, assim como a elétrica, e as instalações sanitárias datavam de 1955. (...) O esqueleto do prédio precisava de uma renovação planejada em diversos pontos. As tábuas do piso estavam em tal estado que 'pareciam que apenas o carpete segurava-as juntas'.⁶⁰ (JAMAR, 2000, p. 97, tradução nossa)

60. *"The old Council Chamber was frowsty, had poor acoustics, and was barely accessible for wheelchair users.*

The appearance of the building also left much to be desired. (...) The solid, tall façade at the rear was far from inviting. The town hall offered limited room for public functions, which were dispersed throughout the building and hard to find - many a visitor lost their way in the maze of corridors. The same was true of the offices for the groups of Councillors, which were inadequate and had poor access.

Many of the technical installations were antiquated: the heating system was over forty years old, as were the electrics, and the sanitary facilities dated from 1955. (...) The skeleton of the building needed thorough renovation at many points. The floorboards were in such a state that "they looked as if only the carpet was holding them together."

As discussões na prefeitura sobre uma possível reforma do edifício vinham ocorrendo há algum tempo através de pequenos e grandes comitês, dentro dos quais os planos defendidos variavam de novos anexos menores a grandes extensões. O acordo encontrado foi mediador, a fim de não apenas limitar financeiramente a reforma, mas também proteger os elementos de valor histórico e cultural, que precisariam ser respeitados, usados ou acentuados. Para tanto, segundo Jamar (2000, pp. 91-93), três premissas fundamentais seriam definidas para a intervenção a ser realizada no edifício.

Em primeiro lugar, seria preciso manter o conceito que distingue a prefeitura de Utrecht de outros edifícios municipais nos Países Baixos: um edifício composto de unidades menores. A espacialidade precisaria continuar variada entre as unidades a fim de que, tanto externa quanto internamente, a ideia de um conglomerado de casas persistisse.

Em segundo lugar, seria necessário preservar a diversidade de componentes e materiais que caracterizam as fases da prefeitura e suas

subunidades da Idade Média à contemporaneidade. Peças avariadas deveriam ser substituídas, e a forma anterior poderia ser restaurada com novos materiais. Contudo, os acabamentos nos interiores seriam limitados a fim de manter visíveis os elementos históricos do edifício. Embora no nível do porão essas características fossem claras (Figuras 64 e 65), nos níveis superiores muitos desses componentes haviam sido escondidos por forros falsos e paredes de gesso.

Em terceiro lugar, seria essencial manter o valor simbólico do edifício, que, segundo a prefeitura, residiria especialmente na experiência estética de suas fachadas e de suas áreas públicas. Tanto quanto sua materialidade, a imagem do edifício também precisaria ser preservada na futura intervenção.

Outras questões técnicas, como acessibilidade, flexibilidade para futuras adaptações internas, economia de energia, acústica e durabilidade dos materiais também fizeram parte do programa de necessidades.



Figuras 64 e 65 – Porão e fundações do conjunto durante a reforma.
Fonte: JAMAR, 2000, p. 92.

3.5.1 Uma intervenção para a contemporaneidade

Alguém há de se perguntar que outras razões estariam em jogo na decisão de executar um projeto de intervenção na prefeitura, uma vez que o programa de necessidades se limitou à adequação e ao reordenamento dos espaços, sem adição de novos espaços nem

61. *“El concurso del Ayuntamiento de Utrecht es así, desde el principio, atípico. No parte de una necesidad concreta. No se trata de una ampliación, pues el número de metros cuadrados del programa de concurso equivale aproximadamente al original. Tampoco se trata de una construcción histórica que ha sufrido un cambio de uso, pues el edificio existente y la propuesta de reforma albergan, salvo pequeños matices, las mismas funciones. Los problemas técnicos, por su parte, no parecen justificar la necesidad de una renovación integral. Se trata, sobre todo, de un problema de identidad.”*

62. *“Kleine buurgemeenten als IJsselstein en Culemborg schakelden bij de bouw van hun stadhuis architecten van naam in als Ben van Berkel en Thomas Rau. De vierde stad van Nederland kon moeilijk achterblijven.”*

63. É importante que se faça a distinção entre o trabalho do EMBT e o de Enric Miralles. Conforme Contreras aponta (2013, p.190), se a remodelação da Prefeitura de Utrecht é obra do EMBT, a geometria do projeto é produto da maneira de Miralles desenhar. N. do A.

64. *“Prestige zal hierbij ongetwijfeld een punt van overweging zijn geweest. (...) Zodoende viel de keuze in 1997 op Enric Miralles. Op het eerste gezicht een gewaagde keuze; Miralles had*

alteração de funções, sugerindo ainda que a área total do novo projeto ficasse próxima da já existente. Para Contreras,

O concurso da Prefeitura de Utrecht é assim, desde o princípio, atípico. Não parte de uma necessidade concreta. Não se trata de uma ampliação, pois o número de metros quadrados do programa do concurso equivale aproximadamente ao original. Tampouco se trata de uma construção histórica que sofreu uma alteração de uso, pois o edifício existente e a proposta de reforma abrigam, salvo pequenas matizes, as mesmas funções. Os problemas técnicos, por sua vez, não parecem justificar a necessidade de uma renovação integral. Trata-se, sobretudo, de um problema de identidade.⁶¹ (2013 [b], p. 184-185, tradução nossa)

Conforme Philip van de Poel escreveu à época da inauguração da nova reforma no *Volkskrant*, jornal de maior circulação nos Países Baixos, “pequenos municípios vizinhos, como IJsselstein e Culemborg, contrataram arquitetos renomados, como Ben van Berkel e Thomas Rau, para construir sua prefeitura. A quarta cidade nos Países Baixos dificilmente poderia ser deixada para trás.”⁶² (VAN DE POEL, 2000, tradução nossa) Assim como em 1824, quando a renovação em estilo neoclássico foi interpretada como um “plano econômico com o objetivo de melhorar a posição comercial de Utrecht em um nível nacional” (JAMAR, 2000, p. 59), é igualmente possível verificar aqui uma vontade de reposicionamento do governo municipal como estratégia de demonstração de poder econômico e cultural.

Quando, em 1996, o município tornou público o concurso para sua nova sede, o comitê de seleção da prefeitura de Utrecht recebeu 31 propostas de projeto. Dessas, foram selecionadas as duas preferenciais para desenvolvimento posterior; então, após avaliar as propostas mais detalhadas, a municipalidade decidiu pela contratação do escritório espanhol EMBT, de Enric Miralles e Benedetta Tagliabue⁶³. Segundo Van de Poel,

Prestígio foi, sem dúvida, um ponto de consideração. (...) Então, em 1997, a escolha recaiu sobre Enric Miralles. À primeira vista, uma escolha ousada; Miralles havia realizado apenas um pequeno número de projetos em larga escala. Mas Miralles também foi um arquiteto muito apreciado nos círculos acadêmicos e ganhou um prêmio de arquitetura após o outro.⁶⁴ (2000, tradução nossa)

nog slechts een gering aantal grootschalige ontwerpen uitgevoerd. Maar Miralles was ook een architect die in academische kringen zeer werd gewaardeerd en de ene architectuurprijs na de andere in de wacht sleepte.”

65. *“Various themes recur in those three projects: there is a constant interaction of ideas. Just as a building does not stand alone in the city, so neither does it stand alone in the design process in Miralles’ office; there is a logical overlap. One idea that was not realised in Utrecht can now be found in Hamburg. (...) Enric uses shapes like a personal signature: he makes it absolutely clear with these shapes what he wishes to say, they are more of a means than an end. This signature is clearly recognisable in all his designs.”*

66. *“Volver a la idea de un edificio municipal como un conglomerado de diferentes edificios urbanos”*

67. *“Por un lado la presencia del tiempo en arquitectura, en un conjunto que, a la manera de un palimpsesto, alberga trazas, huellas y capas sucesivas de historia. Por otro, se trata de un conglomerado de piezas heterogéneas, cada una con lógica propia dentro del conjunto, yuxtapuestas en el tiempo, en la función y en el carácter.”*

À época do projeto, o EMBT também desenvolvia planos de outras duas extensões: a Hamburgs junger Konzertsaal, na Alemanha, e o Parlamento de Edimburgo, Escócia. Muitos dos temas de um projeto foram transpassados para o outro. Nas palavras de Marc de Rooij, arquiteto integrante da equipe de projeto,

vários temas recorrem nesses três projetos: há uma constante interação de ideias. Da mesma forma que um edifício não está sozinho na cidade, ele também não fica sozinho no processo de design no escritório de Miralles; há uma sobreposição lógica. Uma idéia que não foi realizada em Utrecht pode ser agora encontrada em Hamburgo.(...) Enric usa formas como uma assinatura pessoal: ele deixa absolutamente claro com essas formas o que ele quer dizer, elas são mais um meio do que um fim. Essa assinatura é claramente reconhecível em todos os seus *designs*.⁶⁵ (JAMAR, 2000, pp. 103, 109, tradução nossa)

3.5.2 A proposta do EMBT para o concurso

Em termos compositivos, a proposta do EMBT para Utrecht seguia o desejo dos clientes de “voltar à ideia de um edifício municipal como um conglomerado de diferentes edifícios urbanos”⁶⁶ (CONTRERAS, 2013 [b], p. 17, tradução nossa), atando esses fragmentos através de linhas e ramificações que se abrem em direções múltiplas.

Segundo Contreras, o conjunto original continha “tudo aquilo que interessa a Miralles”, responsável pelo partido de projeto:

Por um lado, a presença do tempo na arquitetura, em um conjunto que, à maneira de um palimpsesto, compreende vestígios, pegadas e camadas sucessivas de história. Por outro, trata-se de um conglomerado de peças heterogêneas, cada uma com lógica própria dentro do conjunto, justapostas no tempo, na função e no caráter.⁶⁷ (CONTRERAS, 2013 [b], p. 17, tradução nossa)

Na planta anterior à intervenção do EMBT, destacam-se três zonas principais no complexo: o edifício de envoltório neoclássico na esquina do Oudkerkhof, a sequência de casas classicistas ao longo do Oudegracht e o volume do Cartório Municipal construído nos anos 1940. A maior alteração do projeto de Miralles, em termos formais, foi o que Giovannoni definiu como desbastamento edilício:

CHAAL 1200
BEGANE OZOND
BESTUURINGSPLAN

UTRECHT

87

68. *“1. Redescubrir el valor de las salas interiores del edificio neoclásico; principalmente el de la sala medieval,*

2. Volver a la idea de un edificio municipal como conglomerado de diferentes edificios urbanos,

3. Preservar el carácter monumental en la orilla

Para Miralles, três pontos nortearam o projeto desde o início:

1. Redescobrir o valor das salas interiores do edifício neoclássico; principalmente a do salão medieval,
2. Voltar à ideia de um edifício municipal como um conglomerado de diferentes edifícios urbanos,
3. Preservar o caráter monumental nas margens do canal e promover uma relação muito mais aberta e cordial entre o prédio municipal e a nova praça por trás dele.⁶⁸ (MIRALLES in CONTRERAS, 2013 [b], p. 202, tradução nossa)



Figura 68 – Plantas do anteprojeto do EMBT inscritas no concurso.
Fonte: Arte do autor sobre JAMAR, 2000, p. 92.

del canal y propiciar una relación mucho más abierta y cordial entre el edificio municipal y la nueva plaza situada detrás.”

Tendo em vista esse terceiro aspecto, Miralles move a entrada principal da prefeitura da Stadhuisbrug para a fachada da nova praça, em um espaço aliviado da pressão dos edifícios do entorno (Figura 68).

Verifica-se nessa planta original que Miralles previa posicionar o pavilhão de exposições de forma a separar as alas cívica e de escritórios (Figura 68, destaque em laranja na planta inferior direita). A inserção contemporânea de dá, nesse projeto inicial, de forma dura, com linhas perpendiculares, muito diferente do resultado final. Nessa proposta inicial, grandes clarabóias⁶⁹ ainda seriam abertas na cobertura (Figura 69), logo acima dos ambientes maiores, a fim de importar a luz natural para o interior das casas classicistas.

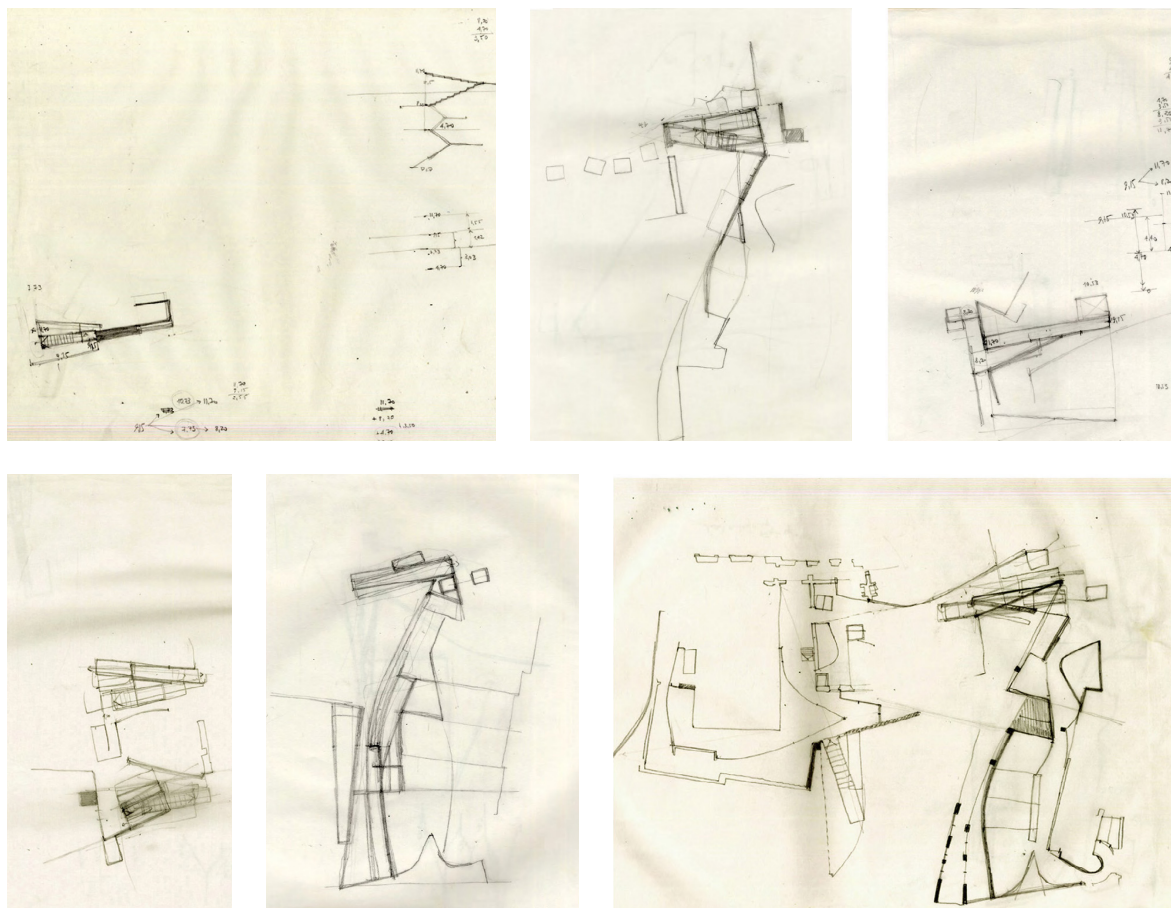


Figura 69 – Corte do projeto inscrito no concurso, com clarabóias que iluminariam o interior das casas classicistas. Fonte: JAMAR, 2000, p. 92.

3.5.3 A proposta definitiva

Após serem anunciados vencedores do concurso e assinarem o contrato de projeto em abril de 1997, os arquitetos do EMBT trabalharam até setembro de 1998 nos planos definitivos. O arquivo do EMBT em Barcelona conserva 479 desenhos originais desse processo, nos quais Miralles desenvolve individualmente, em croquis, plantas e maquetes parciais, sua linguagem feita de justaposições e sobreposições fragmentárias. O resultado é, assim, uma coleção de intervenções parciais, amalgamadas por uma “planta matriz” (Figuras 70, 71, 72, 73, 74 e 75).

69. A forma das clarabóias é a mesma das construídas no projeto do EMBT de uma casa em La Clota, indicando essa interação de soluções entre diferentes projetos.



Figuras 70, 71, 72, 73, 74 e 75 – Estudos setorizados de Miralles para a intervenção em Utrecht. Fonte: CONTRERAS, 2013, p. 13.

Ao compararmos a versão da planta do concurso com o layout definitivo para o complexo, pode-se observar que o partido sofre uma grande transformação durante o período de desenvolvimento, entre maio de 1997 e outubro de 1999. Se no desenho inicial a fachada da Korte Minrebroederstraat se desmaterializa em linhas esparsas na planta (Figura 67), no desenho final é notável a vontade de estabelecer uma volumetria coesa para a prefeitura, em forma de ferradura. Ao longo do processo, Miralles incorpora seu traço de linhas curvas e tensionadas, tornando distinguível sua intervenção em relação ao conjunto original (Figura 76).



Figura 76 – Evolução das “plantas matrizes” de Miralles para o projeto da prefeitura. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 219.

Internamente, a maior alteração da proposta definitiva diz respeito às circulações, que antes compreendiam uma sucessão de antessalas e corredores compartimentados, de diferentes formatos e posições, conforme os antigos lotes medievais. Nas plantas definitivas, Miralles busca estabelecer uma estrutura lógica para essas unidades fragmentadas (Figuras 77 e 78). A mudança de posição da entrada exterior também impacta internamente o complexo, e o antigo salão de casamentos (“trouwzaal”) do edifício passa a hospedar um saguão mais amplo.

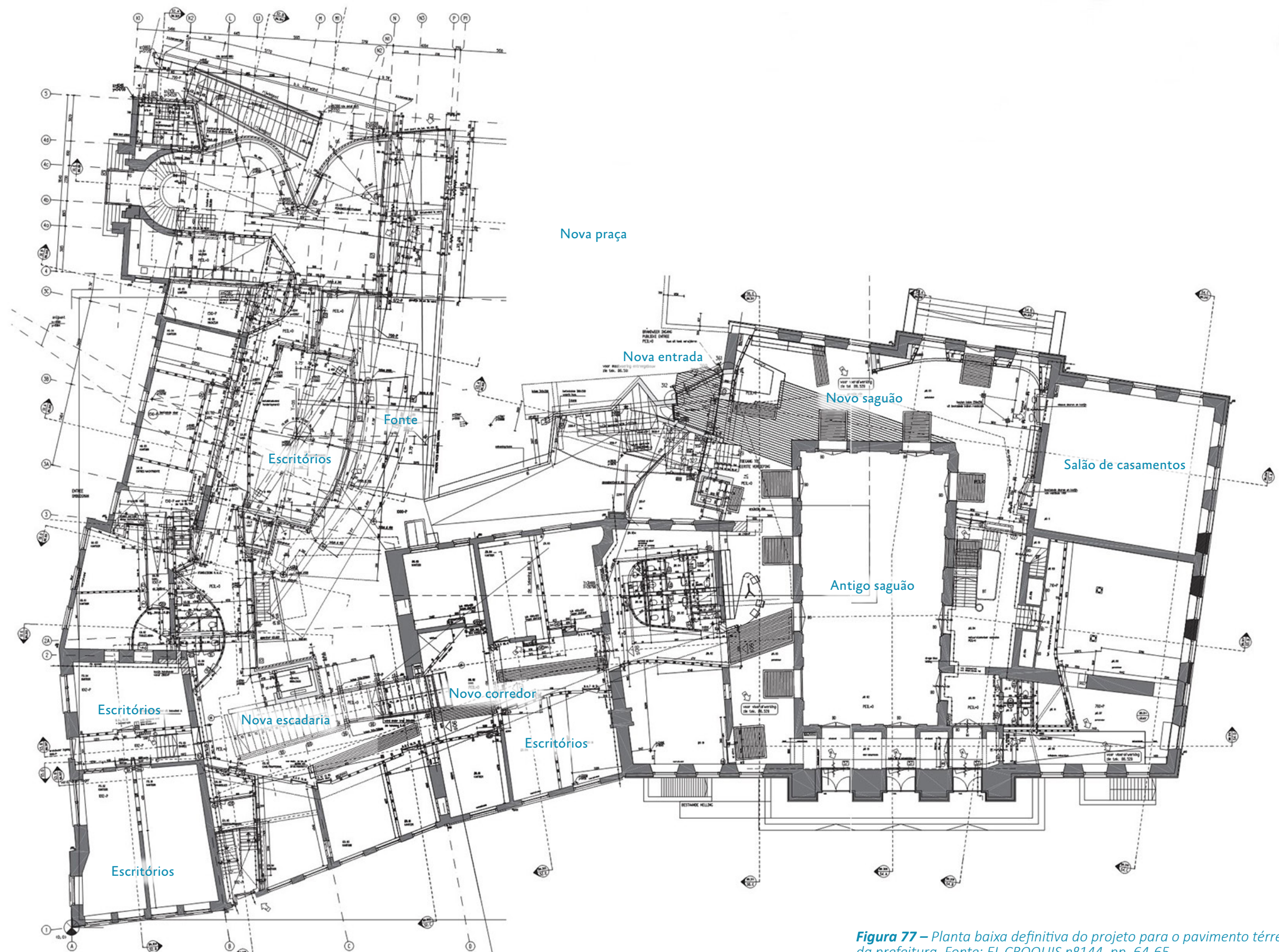


Figura 77 – Planta baixa definitiva do projeto para o pavimento térreo da prefeitura. Fonte: EL CROQUIS nº144, pp. 64-65.

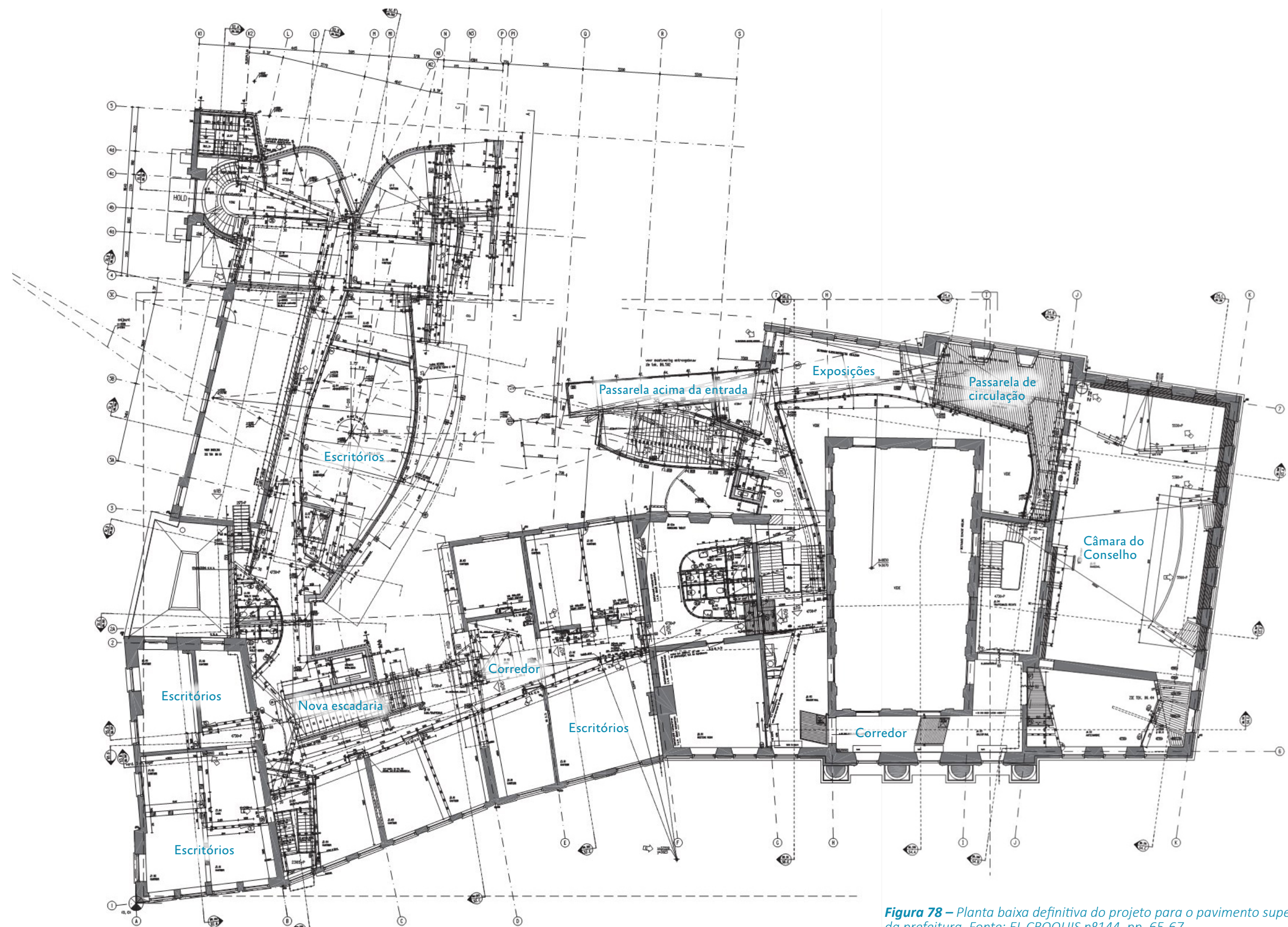


Figura 78 – Planta baixa definitiva do projeto para o pavimento superior da prefeitura. Fonte: EL CROQUIS nº144, pp. 65-67.

É importante ressaltar que a demolição do edifício do Cartório Municipal (Figura 66) e a reconfiguração da circulação do complexo não alteram seu caráter fragmentário.

É verdade que ocorrem mudanças de natureza arquitetônica, impulsionadas sobretudo pela demolição do bloco do Registro e pela criação do espaço público da nova praça em seu lugar, mas a maneira de entrelaçar o novo e o antigo é a mesma que havia caracterizado a história do edifício, mostrando um código geométrico que herda as medidas dos ambientes das casas medievais e que é construído com base em circulação reta e quebrada, dando origem a um conglomerado de espaços e salas dificilmente relacionáveis entre si.⁷⁰ (CONTRERAS, 2013 [b], p. 17, tradução nossa)

Nas páginas seguintes, os espaços do complexo da Prefeitura de Utrecht serão analisados caso a caso, conforme as intenções originais do projeto e os resultados obtidos. Também serão verificados o sucesso ou as eventuais inadequações observáveis no edifício atual.

70. *“Bien es cierto que se producen cambios de carácter arquitectónico, impulsados sobre todo por la demolición del bloque del Registro y la creación del espacio público de la nueva plaza en su lugar, pero la manera de entretelar nuevo y viejo es igual a la que había caracterizado la historia del edificio, mostrando un código geométrico que hereda las medidas de crujía de las casas medievales y que se construye en base a circulaciones rectas y quebradas, dando lugar a un conglomerado de espacios y habitaciones difícilmente relacionables entre sí.”*

3.5.4 A nova praça

A proposta de uma praça que “aliviasse a pressão” dos edifícios do entorno e criasse um espaço cívico externo em conexão com o complexo não é original, e aparece em projetos anteriores para a prefeitura, como os de Van de Gaast, em 1920, e do Departamento de Desenvolvimento Urbano, em 1954. Contudo, é a primeira vez que a proposta volta suas costas para a via comercial mais importante da cidade (Figura 79). Segundo Miralles, a intenção era “preservar o caráter monumental na costa do canal e propiciar uma relação muito mais aberta e cordial entre o edifício municipal e a nova praça situada atrás.”⁷¹ (MIRALLES in CONTRERAS, 2013 [b], p. 202, tradução nossa)

71. *“Preservar el carácter monumental en la orilla del canal y propiciar una relación mucho más abierta y cordial entre el edificio municipal y la nueva plaza situada detrás.”*



Figura 79 – Posição das entradas da prefeitura. Fonte: Arte do autor sobre imagem de El Croquis nº144, pp. 65-67.

A Korte Minrebroederstraat, àquela altura uma rua de fundos da prefeitura, já possuía um pequeno largo encerrado entre as casas das quadras adjacentes e o edifício do Cartório Municipal (Figura 80); contudo, suas dimensões eram pouco expressivas para funcionar como um espaço cívico. Além disso, a fachada sem acessos do Cartório Municipal bloqueava a relação com esse espaço. A Korte Minrebroederstraat se limitava a ser uma zona de estacionamento de automóveis.



Figura 80 – Korte Minrebroederstraat antes da demolição do do Cartório Municipal. Fonte: JAMAR, 2000, p. 98.

A nova praça desenhada por Miralles (Figura 81) não apenas multiplicou o espaço público neste ponto do Centro Histórico de Utrecht, mas reconectou de forma mais sensível as ruas adjacentes. Vias como a Schoutenstraat e Annastraat (Figura 82) ganharam novas visuais para o Domo de Utrecht e para a entrada da prefeitura, respectivamente. As fachadas de fundos dos edifícios classicistas, antes voltadas a um pátio interno de uso exclusivo dos funcionários, foram, assim, reveladas para o público em razão da demolição do volume do Cartório Municipal (Figura 83).

Nova praça



Figura 81 – Nova praça concebida por Miralles. Fonte: arte do autor sobre imagem de Google Earth.

Annastraat

Schoutenstraat



Figura 82 – Após a demolição do Cartório Municipal, a visual da Schoutenstraat para o Domo de Utrecht foi desobstruída, assim como a vista da prefeitura a partir da Annastraat. Fonte: arte do autor sobre imagem de Google Earth.



Figura 83 – Nova fachada da Prefeitura de Utrecht à época de sua inauguração. Fonte: EL CROQUIS, nº144, p. 53.

Atualmente, a praça é uma das raras áreas públicas arborizadas do Centro Histórico de Utrecht, e seu espaço é compartilhado por pedestres, bicicletas e automóveis, bem como mesas de bares e restaurantes do entorno. As linhas traçadas por Miralles no piso, estendendo virtualmente a modulação das casas para a praça através da variação de materiais na pavimentação, resultaram, na prática, em uma separação de usos em três setores: uma área de menor movimento e contemplação nos fundos do edifício neoclássico (Figura 84); um espaço que antecede a entrada da prefeitura e que faz as vezes de área de carga e descarga (Figura 85); e uma terceira área, em frente ao novo volume, na qual mesas de bares e restaurantes, pedestres e bicicletas estacionadas disputam espaço (Figura 86). Por permitir maior distanciamento em relação aos edifícios do entorno, a praça de maiores dimensões ainda valorizou a arquitetura das outras edificações vizinhas.



Figura 84 – Nova fachada da Prefeitura de Utrecht em 2020.
Fonte: Autor.



Figura 85 – Vista da praça atual a partir da entrada projetada por Miralles. Fonte: Autor.



Figura 86 – Vista da praça atual a partir da esquina do Ganzenmarkt com a Korte Minrebroederstraat. Fonte: Autor.

O mobiliário urbano da praça (Figura 87), coerente com a linguagem pessoal de Miralles, se estende pelos fundos das fachadas classicistas e do volume novo. Uma longa fonte de água, situada ao longo da maior fachada novo volume, separa a área pública do acesso de veículos ao interior da prefeitura (Figura 88). A fonte também parece funcionar como uma discreta assinatura de Miralles, uma vez que a mesma estrutura metálica tensionada aparece em diferentes projetos seus, como o Parque Diagonal Mar (Figura 89), na Espanha, ou a entrada da Estação Takaoka (Figura 90), no Japão.



Figura 87 – Mobiliário urbano da praça. Fonte: Autor.



Figura 88 – Fonte da praça, com traçado característico da linguagem de Miralles. Fonte: Autor.



Figura 89 – Parque Diagonal Mar, em Barcelona, Espanha. Fonte: www.mirallestagliabue.com. Acesso em 06 abr. 2020



Figura 90 – Entrada da Estação Takaoka, em Toyama, Japão. Fonte: www.mirallestagliabue.com. Acesso em 06 abr. 2020

3.5.5 O novo volume

A demolição do antigo volume do Cartório Municipal não demandou um novo espaço para a repartição, que já funcionava em outro local da cidade. Além da praça, o vazio deixado pela remoção do edifício foi ocupado por um novo volume que abriga outras funções administrativas da prefeitura (Figura 91).



Figura 91 – Fachada do novo volume adjacente à entrada projetada por Miralles. Fonte: Autor.

Em conformidade com a linguagem gráfica de Miralles, a planta dessa nova construção é formada por corredores sinuosos e salas de paredes não-ortogonais que se estendem ao longo do flanco norte da praça (Figuras 77 e 78). Essa mudança na implantação do edifício novo em relação ao anterior parece apontar para uma vontade de controle e adaptação da edificação nova não apenas às preexistências mas também ao contexto urbano. Ao longo do Ganzenmarkt, a extensão proposta por Miralles ainda incorpora as fachadas originais das casas de fundos da Keyserrijck e da entrada do Cartório.

Com a preservação dessas fachadas, a escala resultante da fragmentação dessa quadra em pequenos lotes do complexo foi mantida nessa via. Miralles incorpora essas fachadas anteriores a sua arquitetura em uma simbiose que desconsidera qualquer oposição entre os diferentes tempos. Pelo contrário: parece haver uma narrativa consciente e sutil que se desenrola a partir do conjunto de fachadas classicistas (Figura 92) e que segue pelo Ganzenmarkt (Figuras 93 e 94), virando a Korte Minrebroederstraat (Figura 95), distendendo-se pela fachada em frente a praça (Figura 96) e, por fim, se encerrando na entrada nova da prefeitura (Figura 97).

Ainda que contemporâneas, as intervenções de Miralles no exterior do edifício são visivelmente contextuais. Exemplo disso é a extremidade do novo volume em frente à praça (Figura 96), onde são legíveis o plinto de concreto, o corpo em tijolos, os detalhes das janelas e a cobertura em águas – uma reinterpretação da casa classicista típica holandesa. Miralles constrói essa narrativa particular de maneira suave, partindo do antigo e guiando o olhar até o novo. É por essa razão que, no contexto das arquiteturas extemporâneas, o arquiteto é inserido aqui na chamada Terceira Via definida por Francisco de Gracia. Segundo Contreras,

72. *“De la manera de producir la demolición e inserción de estos elementos se deduce un cierto interés en desdibujar la junta entre fábrica vieja y moderna. El proyecto no quiere caer en la distinción ‘bloque histórico + ampliación contemporánea’ que muchas intervenciones en edificios antiguos generan por defecto.”*

Da maneira de produzir a demolição e a inserção desses elementos, deduz-se um certo interesse em desfocar a articulação entre os tecidos antigo e moderno. O projeto não busca cair na distinção “bloco histórico + expansão contemporânea” que muitas intervenções em edifícios antigos geram por padrão.⁷² (2013 [b], p. 186, tradução nossa)



Figura 92 –
Fachada das
casas De Ster e
Leeuwenstein,
com os
elementos
tradicionais
da arquitetura
classicista nos
Países Baixos.
Fonte: Autor.



Figura 93 –
Relação entre a
casa Keyserrijk
(frente, à direita)
e a fachada
remanescente do
antigo Cartório
Municipal
(ao fundo à
esquerda).
Fonte: Autor.



Figura 94
– Fachada
mantida
do Cartório
Municipal vista
do Ganzenmarkt.
Fonte: Autor.



Figura 95 – Novo
volume com
fachada do antigo
Cartório Municipal
incorporada.
Fonte: www.mirallstagliabue.com. Acesso em 06
abr. 2020



Figura 96 –
Nova fachada de
Miralles como
reinterpretação
da casa
classicista.
Fonte: Autor.



Figura 97 – À
direita, trecho
da extensão
de Miralles
que se conecta
aos edifícios
originais; à
esquerda,
nova entrada
proposta pelo
arquiteto. Fonte:
EL CROQUIS,
nº144, p. 54.

Entretanto, enfatiza-se aqui que o desfoque entre antigo e novo concebido por Miralles não é absoluto no sentido material. Em sintonia com a Carta de Veneza, antigos materiais e elementos estão claramente definidos por seus respectivos tempos, mesmo quando trabalham em conjunto (Figura 98). É o caso, por exemplo, tanto de inserções contemporâneas em fachadas antigas quanto da reinterpretação de elementos antigos nas fachadas novas.

Na antiga fachada do Cartório Municipal preservada no Ganzenmarkt, Miralles faz duas modificações que denotam a vontade de entrelaçar os diferentes tempos do complexo: na antiga entrada principal da repartição, um novo corpo transparente se projeta para o exterior como uma redoma, onde uma escultura é exposta em caráter permanente (Figura 99). Logo acima, à direita, uma abertura trapezoidal foi criada, evidenciando o descompasso entre interior e exterior, uma “lobotomia arquitetônica”⁷³ que faz dessa fachada falsa uma espécie de *outdoor*, esvaziando de conteúdo, mas não de sentido, o edifício prévio. A atitude aqui é a mesma das reformas históricas, nas quais fachadas e interiores seriam reformados em tempos diferentes, e em estilos e lógicas independentes.

73. O termo é de Rem Koolhaas (1978), e conceptualiza uma separação física, metafísica, teórica e simbólica entre as operações interiores de um edifício e o diálogo exterior do mesmo com o entorno contextual.



Figura 98 – Detalhe do encontro entre as paredes de tijolos do volume novo e da preexistência.
Fonte: Autor.



Figura 99 – Volume com antiga escultura na antiga entrada do Cartório Municipal.
Fonte: Autor.

Assim como o antigo assimila o novo na extensão do EMBT, a situação inversa também ocorre na fachada em frente à praça. Miralles não apenas reinterpreta a estrutura clássica dos edifícios do complexo, mas ainda utiliza os próprios fragmentos do Cartório Municipal na nova composição, como um memorial ao tempo que foi extinto (Figura 100).



Figura 100 – Elementos das antigas aberturas do Cartório Municipal são assimilados pela nova fachada. Fonte: Autor

Ao invés de estabelecer uma conexão com o construído por meio de um elemento intermediário – o *poché*, na definição de Gracia (1992) –, o novo volume planejado por Miralles funde-se de maneira direta e mais complexa com a preexistência – o que Greg Lynn descreve como “intricação” (2003). O resultado é um conjunto único que faz uma transição gradual das edificações perimetrais que mimetizam livremente o entorno até o núcleo do projeto – a entrada da prefeitura, cuja linguagem rompe de fato com a linguagem clássica dos edifícios patrimoniais.

Contrapostos à densidade dos exteriores, os interiores da nova extensão são bastante comedidos (Figura 101). A identidade desses

espaços reside essencialmente na configuração de plantas e na textura de materiais, em tons que buscam certa conformidade com as preexistências. O protagonista da circulação principal, em termos de diálogo com o patrimônio, é o expositor de objetos encontrados nas escavações durante a reforma (Figura 102). Dezenas de peças cerâmicas, bem como azulejaria tradicional de Delft a partir do Século XVI, são exibidas permanentemente (Figuras 103 e 104).



Figura 101 – Corredor principal do novo volume. Fonte: Autor.



Figura 102 – Corredor principal do novo volume.
Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020



Figuras 103 e 104 – Azulejaria encontrada nas escavações da reforma e expostas no corredor principal da extensão do EMBT. Fonte: Autor.

3.5.6 A nova entrada

Embora a nova extensão seja a modificação mais visível da intervenção do EMBT, a nova entrada do edifício municipal é a decisão mais radical de Miralles para a reorganização dos fluxos no complexo. Miralles trabalhou por meses em uma série de possibilidades de reconfiguração da circulação a partir desse novo acesso principal, a fim de estabelecer uma relação apropriada tanto com o conjunto existente quanto com a nova área pública.

O pequeno volume em vidro e concreto aparente incrustado no edifício neoclássico busca inverter em caráter definitivo o acesso à prefeitura. Sua volumetria desconstruída e sua materialidade excêntrica claramente sobressaem-se aos edifícios das proximidades, enfatizando o volume como um acesso ao complexo.

Na contramão de outras intervenções contemporâneas, o contato entre volume antigo e novo não é sutil. Esse novo acesso (Figura 105), que abre a lateral do edifício neoclássico para forçar uma nova circulação em seu interior (Figura 106), marca o ponto de partida de uma íntima simbiose que costura internamente os diferentes volumes e seus tempos. Segundo Contreras,

Este corpo dinamiza, além disso, a estrutura de distribuição da planta: por um lado, no encontro com o edifício neoclássico situa-se a entrada principal do edifício, que serve para “limpar” o programa da sala medieval de Groot Lichtenberg [ou seja, o saguão principal], criando um deambulatório perimetral que dota-a de presença; por outro lado, na zona onde a geometria quebra, este pavilhão vincula-se linearmente ao interior da casa de Nijenburg, introduzindo no local um acesso para políticos que rompe a excessiva longitude do passeio que comunica os escritórios dos partidos.⁷⁴ (CONTRERAS, 2013, p. 17, tradução nossa)



Figura 105 – Volume de entrada em frente à praça. O ingresso ao edifício se dá pela porta da abertura inferior esquerda do volume de concreto. Acima, o acesso à área de exposições no mezanino do volume neoclássico. Fonte: Autor.

74. “Este cuerpo dinamiza además la estructura distributiva de la planta: por un lado, en su encuentro con el bloque neoclásico se sitúa la entrada principal del edificio, lo que sirve para “limpiar” de programa el entorno de la sala medieval de Groot Lichtenberg, creando un deambulatorio perimetral que la dota de presencia; por otro, en la zona donde la geometría quiebra este pabellón se vincula linealmente con el interior de la casa de Nijenburg, introduciendo en su lugar un acceso para políticos que rompe la excesiva longitud del pasillo que comunica las oficinas de partidos.”



Figura 106 – Demolição parcial da fachada lateral do edifício neoclássico, onde seria conectada a passarela com a nova entrada do complexo. Fonte: SAMAR, 2000, p. 116.

Embora a proposta apresentada à prefeitura fosse fazer com que o espaço exterior fosse “absorvido para dentro do edifício” em “uma mistura contínua, um entrelaçamento entre o exterior e o interior”⁷⁵ (JAMAR, 2013, p. 121, tradução nossa), na realidade não é o que se observa no local. As dimensões desse acesso são muito pequenas para alçar esse efeito, e sua imponência não é maior que uma porta de serviço. Para Contreras, o

75. “The outside space is absorbed into the building, there is a continuous mingling, an interweaving between the outer and the inner.”

pavilhão de exposições quebrado no térreo não resolve claramente a relação do edifício com o espaço público ao ar livre e a dinâmica da circulação interna. A série de desenhos sobre esse tema em maio, elaborada principalmente em pequenos croquis 1/400 e grossos traços de cor para diferenciar diferentes programas, mostra as dúvidas de Miralles no processo criativo.⁷⁶ (CONTRERAS, 2013 [a], p. 17, tradução nossa)

76. “pabellón quebrado de exposiciones en planta baja no resuelve con claridad la relación del edificio con el espacio público exterior y la dinámica de circulaciones interiores. La serie de dibujos sobre este tema en mayo, elaborados sobre todo en pequeños croquis a 1/400 y trazos gruesos de color para diferenciar distintos programas, muestra las dudas de Miralles en el proceso creativo.”

Outra questão curiosa desse acesso é a contradição de sua escala em relação ao todo, uma vez que foi tema central de uma série de diferentes estudos em croquis, desenhos técnicos e maquetes setoriais. Em muitos estudos prévios, Miralles parece ter buscado uma solução monumental para esse acesso, como se observa em uma maquete de agosto de 1997 (Figura 107), onde o arquiteto tenta demolir grande parte da fachada neoclássica de fundos – solução que seria reprovada por órgãos de salvaguarda do patrimônio – e em setembro do mesmo ano (Figura 108), no qual a monumentalidade é buscada por meio de operações no nível da praça.



Figuras 107 e 108 – Maquetes das versões de agosto (esquerda) e setembro de 1997 (direita) realizadas pelo EMBT. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 199

A falta de clareza desse acesso tornou essa entrada bastante confusa, até o ponto em que a prefeitura precisou intervir: além de restaurar a paleta de cores histórica do edifício, a última reforma, realizada entre 2018 e 2019 pelo escritório Van Hoogevest Architecten, voltou a posicionar a entrada principal do complexo na fachada neoclássica da Stadhuisbrug. (Figura 109). No entanto, a entrada projetada por Miralles segue sendo um acesso secundário, fazendo com que a prefeitura tenha duas entradas.



77. “De hoofdentree bevindt zich nu weer in het neoklassieke, negentiende-eeuwse hoofdgebouw aan de Stadhuisbrug. Aan de achterzijde is eind vorige eeuw naar ontwerp van de Spaanse architect Enric Miralles een aanbouw toegevoegd. Bij die verbouwing is ook de bestaande logistiek binnen het gebouw ingrijpend veranderd. De recente restauratie heeft deze ingrepen van Miralles gerespecteerd. (...)”

Figura 109 – Fachada frontal do edifício neoclássico.
Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020

A entrada principal está agora novamente no edifício neoclássico principal do Século XIX, na Stadhuisbrug. No final do século passado, uma extensão foi adicionada ao projeto do arquiteto espanhol Enric Miralles. Durante a reforma, a logística existente no prédio também foi radicalmente alterada. A recente restauração respeitou essas intervenções de Miralles. (...)

O saguão monumental da prefeitura foi restaurado e agora funciona como o coração do edifício. (...) Uma melhoria importante na logística é a reabertura da entrada principal original no Stadhuisbrug. Isso torna o edifício parte da

Hierbij fungeert de gerestaureerde monumentale stadhuishal nu als hart van het gebouw. (...) Een belangrijke verbetering in de logistiek is de heropening van de oorspronkelijk hoofdtoegang aan de Stadhuisbrug. Daarmee is het gebouw weer onderdeel van de stad is geworden."

cidade novamente.⁷⁷ (VAN HOOGEVEST ARCHITECTEN, 2019, tradução nossa)

É possível perceber no local que a entrada do EMBT permanece em funcionamento especialmente para manter o acesso direto à área de exposições. No plano original, o visitante acessaria essa área subindo uma escadaria imponente logo à direita do acesso principal – ponto onde também fica localizada a placa da reforma (Figura 110). Por esse trajeto, o usuário ingressa em uma espécie de circulação gótica revivalista ou *steampunk* (Figuras 111 e 112), que se conecta a uma passarela transparente de concreto e vidro em conexão visual direta com a praça e com a nova extensão (Figura 113). Por consequência do rebaixamento da entrada principal a acesso secundário, essa conexão com o espaço de exposições também perdeu importância na hierarquia do edifício.

Figura 110 – Placa na nova entrada com os dados da reforma inaugurada em 2000. Fonte: Autor.



Figura 111 – Acesso ao andar superior, onde ficam a área de exposições e o Conselho⁷⁸. Fonte: Autor.

78. Na imagem, lê-se: "Dê-nos a sabedoria de seus moradores: deixe este Conselho ouvir suas perguntas e ser sua verdadeira voz". (tradução nossa)



Figura 112 – Espaço da escadaria de acesso ao andar superior com arcobotantes metálicos e pé-direito triplo. Fonte: Autor.

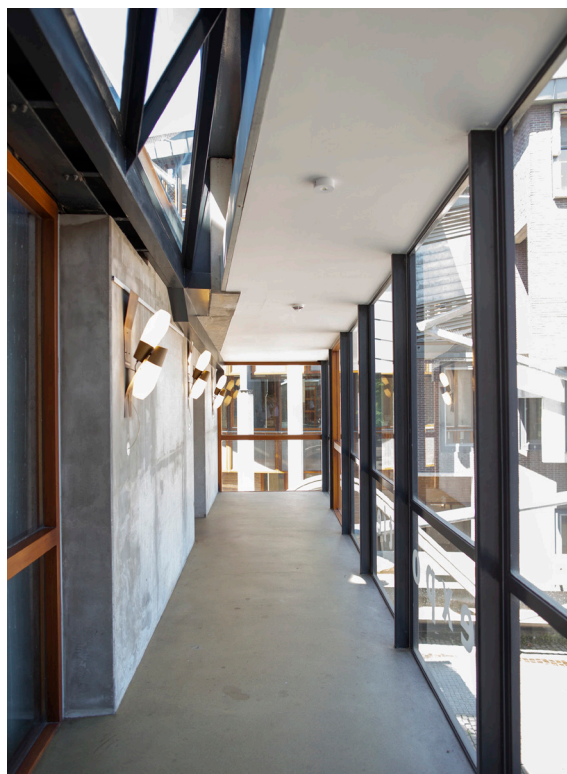


Figura 113 – Interior da passarela acima da nova entrada, com vista para a nova praça e o novo volume. Fonte: Autor.

3.5.7 O edifício neoclássico

A grande massa do edifício de fachadas neoclássicas (Figuras 114 e 115) canaliza toda a atenção do conjunto da prefeitura. Todas as propostas de intervenções realizadas para a instituição desde o Século XIX partem ou de sua adaptação, ou da conexão de um novo volume a ela. É nesse volume que se concentram os maiores ambientes da prefeitura, e é dele que partem todas as circulações principais do conjunto.

79. “ Más tarde llegó un arquitecto neoclásico, quien –yo creo que con poca habilidad- construyó el patio central, inventando una fachada simétrica cuyos ejes no se correspondían con el patio, que es la cosa menos clásica del mundo...”

Miralles via com ressalvas esse volume e a incongruência lógica entre planta e fachada que o regia: “Mais tarde chegou um arquiteto neoclássico, que – acho que com pouca habilidade – construiu o pátio central, inventando uma fachada simétrica cujos eixos não correspondiam ao pátio, que é a coisa menos clássica do mundo...”⁷⁹ (MIRALLES in CONTRERAS, 2013(a), p. 15, tradução nossa)



Figura 114 – Edifício neoclássico visto da Stadhuisbrug. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020



Figura 115 – Fachada de fundos do edifício neoclássico. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020

Nesse sentido, o arquiteto propõe a inversão da entrada deste edifício, intencionando fazer do antigo saguão uma espécie de praça cívica no centro do prédio (Figuras 116 e 117). No projeto do EMBT, as salas adjacentes a esse ambiente seriam eliminadas, formando novos corredores e configurando um grande volume central, como um pequeno espaço público coberto (Figuras 118 e 119).



Figura 116 – Saguão principal do edifício neoclássico após a reforma de Miralles. Reprodução de fotografia exposta no saguão atual. Fonte: Autor.



Figura 117 – Situação do saguão principal do edifício neoclássico após a reforma de 2018-2019. Nesta intervenção, foram realizadas melhorias técnicas, como a acústica do saguão, e recuperadas as cores originais das aberturas. Fonte: Autor.

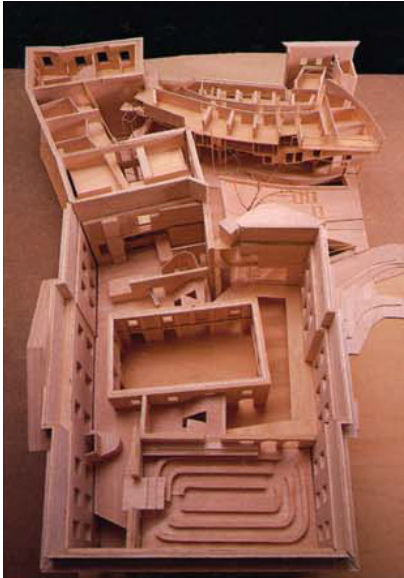


Figura 118 – Maquete com edifício neoclássico em primeiro plano. O modelo enfatiza o destacamento do antigo saguão, pairando no vazio do interior da edificação. Fonte: CONTRERAS, 2013 [b], p. 115.



Figura 119 – Paredes externas do volume do saguão, com quadros dos governantes da cidade de Utrecht. Ao redor, as novas passarelas projetadas por Miralles. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020

Com a remoção dos ambientes do entorno do antigo saguão, todos os fluxos dessa ala do complexo foram redefinidos. Nos espaços periféricos em torno do novo volume solto, Miralles desenvolve espaços de circulação que também comportam programas mais definidos: nos antigos fundos do volume neoclássico, ao lado da nova entrada, o arquiteto posiciona um pequeno lobby com a recepção da prefeitura (Figura 120); na lateral voltada à Oudkerkhof, por sua vez, uma passagem mais ampla cria um espaço para pequenas aglomerações em frente ao salão de casamentos (Figura 121); e na circulação do lado oposto, Miralles define uma pequena galeria permanente (Figura 122). Após a reinversão da prefeitura por Van Hoogevest, o *lobby* foi transformado em um café.



Figura 120 – Saguão da nova entrada pela praça proposta por Miralles.
 Fonte: www.mirallestagliabue.com. Acesso em 06 abr. 2020



Figura 121 – Passagem mais larga que dá acesso ao salão de casamentos. Acima, passarela de madeira projetada por Miralles.
 Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020



Figura 122 – Corredor com nova passarela superior em concreto aparente. À esquerda fica o saguão antigo do edifício neoclássico, e à direita, extensão sobre o lote da casa De Gulden Arent. Fonte: Autor.

Uma vez que a demolição desse anel em torno do saguão isola as salas perimetrais no andar superior, Miralles reconecta-as através de passarelas de formato sinuoso tensionado – uma geometria que caracterizaria as novas circulações do edifício redesenhadas por Miralles. As passarelas são feitas de materiais variados: concreto aparente, vidro, metal, madeira de réuso (Figuras 123 e 124). A variabilidade de materiais nos interiores, característica original do edifício, é outra estratégia constante de Miralles em todos os ambientes.

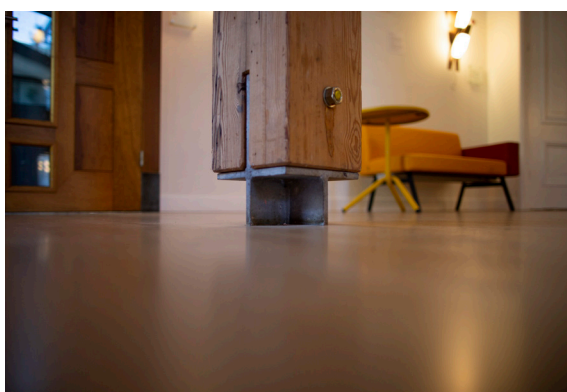


Figura 123 – Encontro entre piso e pilar das passarelas no novo saguão. Fonte: Autor.

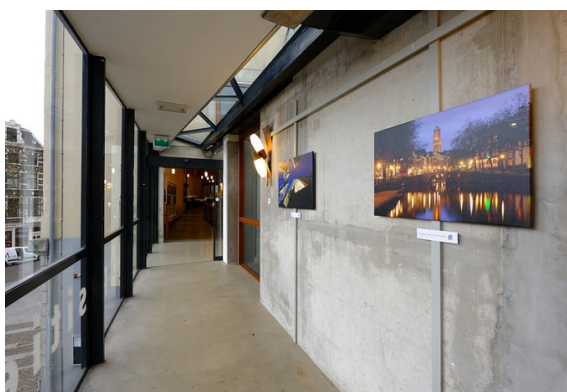


Figura 124 – Piso de madeira da passarela superior. Fonte: Autor.

Assim como no andar abaixo, Miralles estabelece outros programas em conjunto com as circulações nessas passarelas. Na fachada de fundos do edifício neoclássico, por exemplo, o espaço mais amplo da passagem funciona como uma galeria e recebe exposições periódicas (Figura 125). Além disso, no contexto de exposições maiores, todas as circulações adjacentes são potencialmente adaptáveis para exibir obras (Figuras 126 e 127). No final dessa passarela superior, esse corredor também se alarga formando um outro *lobby* em frente ao acesso principal à Câmara do Conselho.



Figura 125 – Espaço destinado a pequenas exposições periódicas na prefeitura. Fonte: www.werkaandemuur.nl/blog/impressie-van-de-donker-utrecht-expositie-in-utrecht. Acesso em 04 abr. 2020



Figuras 126 e 127 – Outros espaços de circulação, como a passarela acima da entrada (esq.) e sua conexão com o edifício neoclássico (dir.) também são esporadicamente utilizados como áreas expositivas. Fonte: www.werkaandemuur.nl/blog/impressie-van-de-donker-utrecht-expositie-in-utrecht. Acesso em 04 abr. 2020

Além de definir o volume central do antigo saguão, as novas passarelas também tornam visualmente permeável toda a área de fundos do volume neoclássico. Na Figura 128, fotografia feita em frente à porta da Câmara do Conselho, vê-se que todo o espaço é integrado pela nova configuração – da entrada e da recepção (ao fundo, no andar inferior) ao espaço expositivo (ao fundo, superior), passando pelo interior do antigo saguão (janela à esquerda) e o novo café (cadeiras e mesas coloridas no andar inferior).



Figura 128 – Perspectiva do mezanino, em frente à porta da Câmara do Conselho, com vista geral dos ambientes dos fundos do edifício neoclássico. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020

Um ponto particular do projeto para o edifício neoclássico é a sua adequação a diferentes públicos. Se por um lado o dinamismo da nova entrada revela uma imagem diligente para as repartições públicas da instituição, inserindo-a simbolicamente na contemporaneidade, alas cívicas mais tradicionais – coincidentemente ou não – ostentam um caráter mais tradicional e solene. Analisemos dois casos distintos na mesma ala paralela ao Oudkerkhof: a Câmara do Conselho e o Salão de Casamentos, localizados um acima do outro.

A Câmara do Conselho é a maior sala de todo o complexo, com uma área um pouco maior do que o antigo saguão. Sua aparência antes da reforma era austera, com longas mesas paralelas e um pé-direito de cerca de 4 metros (Figura 129). Na intervenção do EMBT, essa área é radicalmente transformada, uma vez que Miralles propõe a remoção do forro e do piso superior (Figuras 130 e 131). A atitude projetual dobra tanto o pé-direito, que passa a ter em torno de 8 metros, quando o número de janelas, aumentando

consideravelmente a qualidade da iluminação nesse espaço (Figura 132). Mesas e cadeiras também são redesenhadas pelo arquiteto, em uma disposição em forma de amêndoa que também busca trazer movimento à planta retangular.



Figura 129 – Câmara do Conselho antes da intervenção de Miralles. Fonte: https://www.flickr.com/photos/nai_collection/4440320401. Acesso em 04 abr. 2020



Figura 130 – Câmara do Conselho durante a reforma. Fonte: JAMAR, 2000, p. 126.

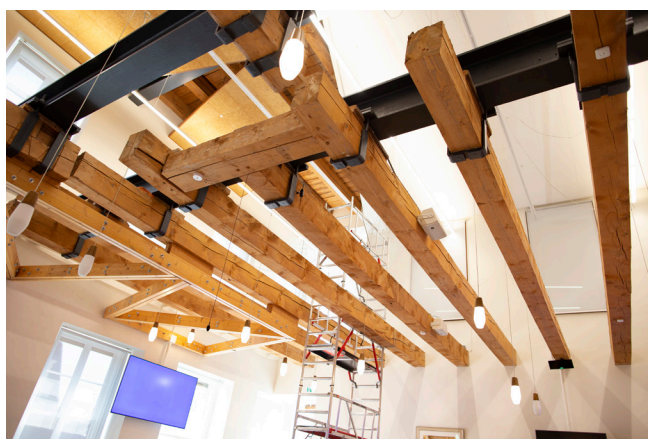


Figura 131 – Estrutura do forro da Câmara foi exposta por Miralles. Fonte: Autor.

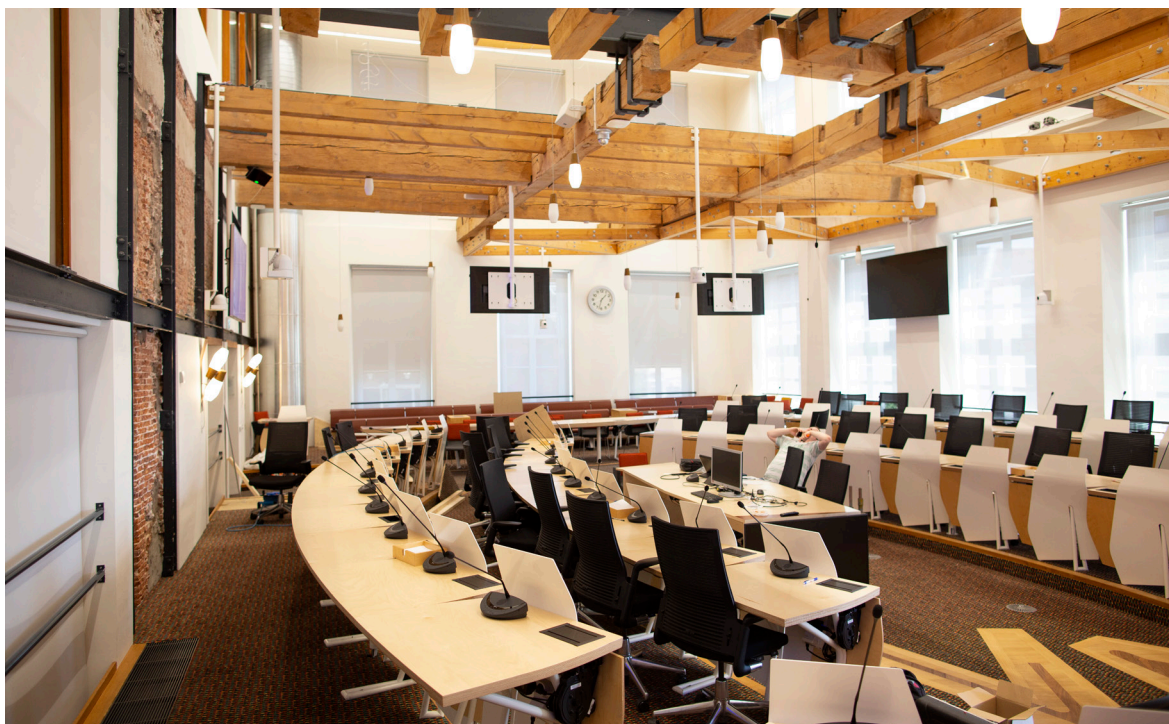


Figura 132 – Câmara do Conselho, localizada no primeiro pavimento, após a reforma de Miralles. Fonte: Autor.

Assim como outros espaços onde Miralles busca uma arquitetura mais desenvolvida, as diferentes estruturas e camadas de tempo são mantidas em exposição na Câmara do Conselho e arredores. Nesses espaços, as inusitadas incongruências entre diferentes estruturas e vedações aproximam a preexistência de alguns aspectos da arquitetura desconstrutiva do arquiteto (Figuras 133 e 134).



Figuras 133 e 134 – Nas novas aberturas da intervenção de Miralles, é possível reconhecer a reorganização da a lógica de fluxos preexistente. Foto do interior da Câmara do Conselho. Fonte: Autor.

Se as intervenções no interior da Câmara do Conselho implementam uma arquitetura em sintonia com a vanguarda de seu tempo, a reforma realizada pelo EMBT na sala imediatamente abaixo – o Salão de Casamentos – é de uma abordagem inteiramente diferente (Figura 135). Com exceção da iluminação, a reforma busca reafirmar uma imagem solene tradicional, muito oposta aos interiores do antigo salão, cujo design moderno a prefeitura via como inadequada para eventos dessa natureza. Em decorrência disso, são utilizados nesse espaço antigos móveis e objetos do acervo municipal, como as cadeiras restauradas e uma tapeçaria dos anos 1950 ao fundo.



Figura 135 – *Trouwzaal, ou “Salão de Casamento”, após a reforma.*
Fonte: Autor.

Nessa ala, a abordagem de intervenção conservadora ainda foi aplicada à antessala desse espaço e ao corredor de acesso (Figura 136). São realizadas aqui apenas operações de restauração de um estado prévio desses espaços, como manutenção do piso e das superfícies de madeira, bem como a adequação às normas de acessibilidade. Ao fundo da Figura 136, uma porta de grandes dimensões, quando fechada, sela essa separação entre diferentes abordagens (Figura 137).

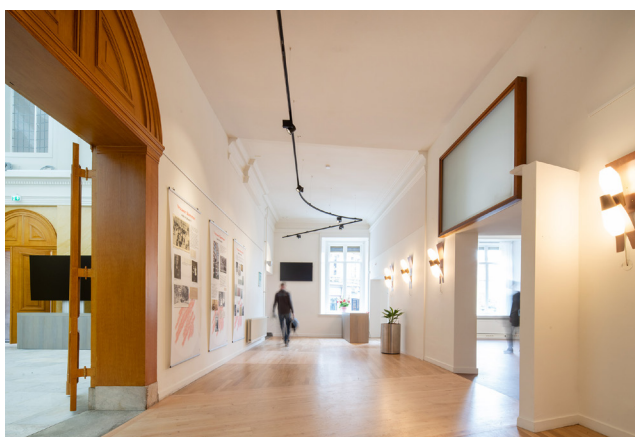


Figura 136 – Escadaria e circulação em frente à antessala do Salão de Casamentos. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020



Figura 137 – A porta pivotante de grandes proporções separa duas abordagens distintas. Fonte: Autor.

Um meio-termo entre as duas linguagens parece ter sido encontrado no corredor oposto do antigo saguão, onde a identidade de Miralles se revela em sutilezas como o trilho sinuoso da iluminação, as luminárias com seu *design* e a variação de materiais no piso (Figura 138). No andar de cima esse sincretismo é igualmente claro, e as pistas de arquiteturas anteriores são onipresentes: no piso que evidencia paredes removidas, na impureza das superfícies com dentes de outras construções, na bandeira de vidro sobre a porta que revela a antiga lógica de circulação (Figura 139).



Figuras 138 e 139 – Circulações inferior (esq.) e superior (dir.) do edifício neoclássico, entre o saguão antigo e o lote da antiga casa Klein Lichtenberg. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020

Outra variação de linguagem pode ser notada nas salas de escritórios do edifício neoclássico. Assim como na nova extensão na fachada do Ganzenmarkt, as salas voltadas para a Stadhuisbrug possuem interiores mais neutros, com piso de alta resistência, paredes brancas, iluminação de baixo custo e pouca variação de materiais. Com exceção do pendente de Miralles na Figura 140, não há qualquer característica nesses espaços que revele sua linguagem (Figuras 140 e 141). A mesma condição é observada no conjunto de casas classicistas, evidenciando um padrão de contraste entre os espaços públicos sob controle do EMBT e o design à revelia dos escritórios e repartições de acesso restrito.



Figuras 140 e 141 – Espaços de escritórios na fachada neoclássica da Stadhuisbrug. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020

3.5.8 As casas de fachadas classicistas

Os interiores das edificações históricas do conjunto foram construídos originalmente como unidades independentes e em diferentes momentos. Portanto a integração de seus corredores não produziu exatamente um fluxo interno intuitivo. Miralles intervém nesses espaços de maneira incisiva, removendo parte de algumas

das fachadas de fundos (não protegidas por órgãos patrimoniais), redesenhando os corredores e enxertando uma escadaria que ataca os níveis variados entre as unidades. A intervenção ainda adapta esses interiores à linguagem pessoal do arquiteto, o que resulta na coesão entre todos os espaços de circulação, do edifício neoclássico à extensão contemporânea no lado oposto.

No caso dos corredores, assim como no volume neoclássico, esse rearranjo de fluxos não apaga as marcas da conformação anterior. É possível enxergar a todo momento resquícios formais das antigas configurações em paredes, piso e forro (Figuras 142, 143, 144 e 145). Miralles ainda acentua essas imperfeições ao cobri-las com antigos fechamentos em madeira retirados de outros pontos do complexo:

80. *“The design of the interior is based on reusing all the valuable historical elements. In the case of old built-in cupboards, for example, these were restored but other old features of the buildings were often used elsewhere. Old doors and doorframes were reused in the new corridors.”*

“O design do interior baseia-se na reutilização de todos os elementos históricos valiosos. No caso de antigos armários embutidos, por exemplo, estes foram restaurados, mas outras características antigas dos edifícios foram muitas vezes usadas em outros lugares. Portas e molduras antigas foram reutilizadas nos novos corredores.”⁸⁰ (MIK in JACOBS et al., p. 9, tradução nossa)



Figura 142 – Corredor de conexão entre o edifício neoclássico e as outras casas. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020



Figura 143 – Circulação térrea no interior das casas classicistas. Fonte: Autor.



Figuras 144 e 145 – As estruturas originais da cobertura são mantidas em exposição na escada secundária da casa Keyserriijk. Fonte: Autor.

Outras duas transformações de grande impacto do projeto do EMBT no casario histórico foram a nova fachada posterior em vidro (que se estende em um pequeno trecho da nova praça) e a grande escadaria que conecta os diferentes níveis do conjunto. As duas alterações complementares acabam por modificar inteiramente a atmosfera original dos edifícios classicistas, originalmente com interiores mais fragmentários, fechados e sombrios.

No intuito de importar luz natural para o interior das circulações, a intervenção remove parte das paredes externas do conjunto voltadas à praça e as substitui por grandes fechamentos em vidro (Figura 146). Desde a submissão do projeto no concurso, Miralles ambicionava criar grandes entradas de luz nesses interiores – como se vê no corte do concurso, no qual grandes janelas zenitais são introduzidas na cobertura (Figura 69).



Figura 146 – Escadaria no fundo das casas à beira do Oudegracht. À direita, abertura em vidro que potencializa a iluminação natural e propicia a vista da praça dentro dessa circulação. Fonte: www.frankhanswijk.nl. Acesso em 04 abr. 2020

Construída em diferentes materiais, a escada se inicia em uma pequena passagem no interior do lote da antiga casa Nijenborg (Figura 147) e penetra uma área de alto pé-direito que cruza o conjunto ao longo de sua fachada posterior (Figura 146) até o encontro entre os edifícios antigos e o novo volume. Nesse ponto de encontro entre as diferentes arquiteturas, a escadaria atinge os diferentes níveis de piso entre as habitações e a nova edificação do EMBT.

81. *"The new staircase is placed where the old and new buildings meet. It was necessary to adjust the different floor levels between the old dwellings and the new structures, and this led to a real song and dance with the stairs."*

A nova escada foi posicionada no encontro entre o prédio novo e os antigos. Era necessário ajustar os diferentes níveis do piso entre as antigas habitações e as novas estruturas, e isso levou a uma grande brincadeira musical com as escadas.⁸¹ (in JAMAR, 2000, p. 127, tradução nossa)

Ao descer em passo constante, a diferença de materiais em cada degrau faz com que o usuário ressoe diferentes notas musicais em uma melodia ambígua, que soa como o hino da província de Utrecht, mas que lembra igualmente o hino espanhol.



Figura 147 – Início da escadaria principal de acesso aos andares superiores. À esquerda, acesso à área administrativa do andar térreo. Fonte: Autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito da arquitetura, o campo da conservação é um terreno subjetivo no qual diversos agentes externos exercem influência direta sobre o resultado final. Da abordagem conceitual escolhida pelo arquiteto às vontades pessoais outros integrantes do processo – como clientes, instituições reguladoras e população –, múltiplos fatores carregam consigo o perigo de apagamentos violentos e inserções heréticas sobre antigas construções. Nesse sentido, a análise pontual de diferentes abordagens é necessária a fim de que se lapidem os excessos da disciplina e que se reafirmem caminhos válidos para a conservação.

Todas as três abordagens descritas nessa pesquisa – a restauração estilística, a abordagem por contraste e a Terceira Via – são suscetíveis a incompatibilidades com o contexto de projeto, como apontam alguns de seus exemplos. As duas primeiras são amplamente descritas e analisadas em muitos trabalhos críticos. A terceira, em oposição, possui uma bibliografia pouco específica, e seus preceitos acabam por ser registrados em análises de exemplares arquitetônicos.

A restauração estilística, em seu viés mais ortodoxo, é frequentemente criticada por objetivar de maneira rasa suas estratégias projetuais, escondendo sua ideologia sob um véu pretensamente científico, e frequentemente incorrendo em ficcionalização das narrativas da história. A reutilização de linguagens de algum passado ainda pode resultar na negação do presente ou de outros passados na linha da história, cortando o fio que conecta a cultura de nossos tempos à de nossas experiências passadas.

A mesma crítica se aplica à abordagem por contraste, que é por vezes tida como uma descontinuidade na linha temporal da prática arquitetônica, opondo indistintamente tudo aquilo que é antigo a uma arquitetura de linguagem moderna ou posterior. Se a importância do presente como agente sobre o passado é enfatizada por autores como Francisco de Gracia (2001), que afirmam que

toda arquitetura do presente tem o direito a sua autoafirmação, é preciso entender a partir de que ponto essa afirmação passa a esvaziar, ou mesmo a negar, o legado transferido pela história.

Ao enfatizar que, independentemente da abordagem, toda nova incorporação necessariamente entra no jogo de relações da construção mas também da história, Gracia conseqüentemente aponta para as possibilidades de um novo tipo de encaminhamento contextualista no campo da conservação – uma terceira via que busca reconectar a arquitetura contemporânea ao fio da história. Essa Terceira Via – expressão provisória tratada aqui em maiúsculas, como um tema reconhecido mas ainda a ser devidamente explorado – busca corrigir a ruptura que as duas outras abordagens estabelecem, seja com o presente, seja com o passado.

A obra de Enric Miralles e do EMBT, nesse sentido, é exemplar no contexto da Terceira Via, uma vez que a questão do tempo é declaradamente dominante nos seus trabalhos. Em diversas entrevistas consultadas para esta pesquisa, Miralles retorna ao tema das operações sobre o tempo como um tópico estruturador de muitos conceitos projetuais. Também são recorrentes afirmações de que toda intervenção sua é participante ativa do jogo de relações prestabelecido pelos edifícios patrimoniais.

A análise tanto da obra quanto do discurso de Miralles são importantes porque ambas contribuem para a construção de uma base teórica sólida para a abordagem contextualista – um caminho da conservação escassamente teorizado. Longe do vazio discursivo e das falhas morais da “starquitectura”, o conjunto da obra de Miralles apresenta argumentos válidos para o viés mais livre da transformação de edifícios.

No caso da prefeitura de Utrecht, o EMBT busca implementar uma arquitetura autoral sem desrespeitar os eventos da cronologia do edifício. A análise do projeto e da situação atual demonstram que há uma tentativa consciente de reconciliação com o fio da história que o Movimento Moderno interrompeu à medida em que opôs-se por contraste às preexistências.

Assim como outras expressões críticas, Miralles renegocia a história a partir do presente, uma vez que passa a considerar não apenas o papel do passado na contemporaneidade, mas a levar em consideração o caminho contrário, no qual o presente também molda o passado – ganhando ainda um papel ativo como instrumento de transformações sociais, políticas e ideológicas. Parece ser nesse sentido que a intervenção de Miralles se justifica: não há programa necessário senão uma reconstrução da narrativa do complexo.

Os documentos da prefeitura de Utrecht corroboram essa premissa: a justificativa para o concurso demonstra que não há necessidade concreta, pois não há alteração de uso, pedidos de ampliação ou quaisquer problemas técnicos que justifiquem uma reforma completa. Como afirma Contreras, “trata-se, sobretudo, de um problema de identidade”.

Ou, ainda, uma questão de reafirmação do poder político e econômico da cidade. No contexto do milagre econômico que fez dos Países Baixos um modelo na Europa a partir de 1993, o concurso é apenas uma das muitas iniciativas de cidades neerlandesas fundamentadas no potencial da inovação arquitetônica internacional. São também desse período outras prefeituras como a de Haia, de Richard Meier (1995), museus municipais como o Bonnefantenmuseum de Aldo Rossi em Maastricht (1995) e o Groninger Museum de Alessandro Mendini, Michele de Lucchi, Philippe Starck e Coop Himmelb(l)au (1994), e mesmo obras de infraestrutura, como a Ponte Erasmus, em Roterdã, do UNStudio (1995). A prefeitura de Utrecht, nesse contexto, não pretendia ser “deixada para trás”, como afirmou o jornal *Volkskrant* à época da reinauguração do projeto.

A historiografia do conjunto demonstra que não seria a primeira vez que o complexo da prefeitura de Utrecht seria reformado a fim de reafirmar de maneira simbólica a capacidade de a instituição se adequar ao seu tempo. No passado, os mesmos edifícios do conjunto já haviam sido reformados no intuito de enfatizar a prosperidade econômica da cidade e ressaltar a imagem do Estado como uma entidade ágil e em sintonia com a contemporaneidade.

Além disso, a solução última de demolir o conjunto e substituí-lo por um edifício monumental que consolidasse a quadra foi revisitada por diversos arquitetos ao longo da sua história, sempre com esse mesmo objetivo.

Contudo, a tomada de consciência da importância patrimonial de cada unidade do complexo nas últimas décadas fez com que a prefeitura descartasse de vez essa possibilidade e estabelecesse novos critérios para qualquer intervenção em sua sede. A consolidação do conjunto estaria condicionada à preservação das casas, o que inevitavelmente impediria a unidade formal prevista em muitos planos anteriores. O concurso de 1996, nesse sentido, parece ter buscado a alternativa que melhor costurasse esses fragmentos dispersos, como demonstram as três principais premissas do edital: manter a volumetria do complexo (formado por unidades menores), preservar a diversidade de materiais e manter o valor simbólico do edifício como um todo.

As estratégias apresentadas pelo EMBT ecoam não apenas esses critérios, mas também um discurso próprio que vinha sendo construído tanto por Miralles quanto por Tagliabue ao longo dos anos 1990: a reinterpretação dos tempos sucessivos das preexistências, cujos fragmentos são postos em interação com a arquitetura contemporânea a fim de formar um conjunto fragmentário e ao mesmo tempo coeso. É também o caso, por exemplo, de outros projetos do escritório, como a casa em Carrer Mercaders e o Mercado de Santa Caterina.

Aqui se faz importante uma observação: no que diz respeito ao conceito do projeto, é importante que se dê créditos a Benedetta Tagliabue, que parece ter trazido esse tema para os projetos de intervenção do EMBT. Na verdade, a análise da trajetória de Miralles aponta que tanto a parceria com Tagliabue quanto a associação com Carme Pinós são pontos de inflexão em sua obra. Índícios apontam que a participação das suas duas mulheres foram essenciais tanto para a fundamentação teórica quanto para a materialização de seus trabalhos.

No caso da intervenção em Utrecht, também é importante destacar que nem tudo que é proposto no projeto é de mérito exclusivo do EMBT, embora seja assimilado na conceitualização da proposta pelo escritório; muitas ideias do projeto apresentado já podiam ser vistas há séculos em documentos e projetos não executados, como é o caso da criação de uma praça nos arredores do conjunto.

No entanto, são sem dúvida de Miralles a linguagem e o traçado que reconectam diferentes tempos sob a abordagem contextualista. Em suas propostas, a aproximação funcionalista e unitária é substituída por um experimentalismo formal e um sincretismo cultural característico de outros campos das artes. Miralles utiliza seu repertório formal como quem opera um jogo de construir, no qual os dispositivos formais que constituem sua linguagem própria – o triângulo, o ziguezague, a linha ondulada e outras figuras próprias – são adaptados ao contexto do projeto – e, quando lhe convém, substituídos por novas peças.

Outra característica de Miralles registrada nos documentos do EMBT é separação do projeto entre uma planta matriz e as plantas localizadas, desenvolvidas como episódios independentes. Essas são realizadas repetidamente através da reprodução dos mesmos desenhos, como uma operação de sucessivos esquecimentos que direcionam gradualmente a ideia original até que o desenhista encontre a solução mais adequada. No caso de Utrecht, esses desenhos consecutivos estão registrados em dezenas de documentos que demonstram o desenho como suporte do pensamento intelectual.

82. *“1. Redescubrir el valor de las salas interiores del edificio neoclásico; principalmente el de la sala medieval,*

2. Volver a la idea de un edificio municipal como conglomerado de diferentes edificios urbanos,

3. Preservar el carácter monumental en la orilla del canal y propiciar una relación mucho más abierta y cordial entre el edificio municipal y la nueva plaza situada detrás.”

No concurso de 1996, o EMBT apresentou três aspectos fundamentais que guiaram o projeto: “1. Redescobrir o valor das salas interiores do edifício neoclássico”, “2. Voltar à ideia de um edifício municipal como um conglomerado de diferentes edifícios urbanos” e “3. Preservar o caráter monumental nas margens do canal e promover uma relação muito mais aberta e cordial entre o prédio municipal e a nova praça por trás dele.”⁸² (MIRALLES in CONTRERAS, 2013 [b], p. 202, tradução nossa)

A solução da primeira premissa, que direciona-se à atualização das salas cívicas e da câmara, revela que, embora a estratégia geral da planta matriz promova a coesão desejada para o conjunto, as abordagens nas plantas setoriais não são homogêneas sobre todo o complexo – e isto é determinante para a preservação do caráter fragmentário do complexo. Há espaço para diferentes aproximações neste volume: vanguardismo e contraste para o corpo político, reconstituições e ortodoxia estilística para as áreas tradicionais. O resultado da reorganização do volume neoclássico ainda demonstra a habilidade do EMBT de reorganizar a planta existente por meio de subtrações. O isolamento do pátio central em um volume descolado do entorno, por meio da remoção das paredes das salas adjacentes, é fundamental para a clareza espacial da nova área cívica concentrada nesse edifício.

A segunda premissa, conectada ao oxímoro da “fragmentação coesa”, é resolvida com sucesso através de corredores e passarelas que, em forma de ferradura, entrecruzam – de forma contextual, mas com certa força bruta – o conjunto original. No caso de Miralles não há violação da preexistência: uma vez que a irregularidade de seus fragmentos não é corrigida, a diversidade de acontecimentos formais é preservada. Aqui é curioso observar a similaridade entre as arquiteturas dos Países Baixos e da Espanha, onde as respectivas arquiteturas vernaculares – de linguagem rude, materiais brutos e superfícies imperfeitas – apresentam muitas similaridades. Não há busca da pureza formal, mas sim da assimilação das imperfeições deixadas. Tanto no caso de Miralles quanto nas preexistências de Utrecht, nada é asséptico, há por todo lado a presença da história – e não há peso histórico a que não se possa dar as costas, se isso convém.

Nos exteriores, a terceira premissa definida pelo escritório, de preservar a monumentalidade da fachada do Oudegracht e de suavizar a interação do edifício com o espaço público do lado oposto, surge como uma oportunidade para Miralles costurar não apenas a arquitetura do complexo, mas os sucessivos tempos, através do olhar do visitante ao redor do conjunto. O projeto parece fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio dessa narrativa da instituição.

A introdução de componentes críticos no construído faz com que, ao final, o conjunto adquira a consciência de si, transforme seu contexto e volte a dialogar com o seu próprio tempo. Em um nível, a costura material, em um outro a costura temporal: “tempo tem a ver com jornada, e jornada com movimento”⁸³, como diria Miralles. (1999, p. 56, tradução nossa)

A reconfiguração do conjunto a partir de seus fundos, ainda que malograda pelo uso e questionável no que diz respeito à conexão entre interior e exterior, não obstante resultou em uma nova arquitetura que promove, especialmente através das circulações, a unidade interior do complexo, preservando a heterogeneidade exterior. Caminhar pelos corredores do conjunto é ver como esses diferentes estratos são reconectados de maneira crítica no contexto contemporâneo, em uma postura altamente histórica, mas, paradoxalmente, distante da preservação histórica tradicional. Se, nesse sentido, a abordagem de Miralles mantém o rompimento com o passado, essa cisão não significa mais a abolição de sua memória nem a destruição do monumento; pelo contrário, memória e passado são reintegrados com êxito em um novo patamar semântico.

83. *“Para mí el tiempo tiene que ver con el viaje, y el viaje con el movimiento”*

REFERÊNCIAS

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado**. 352p. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. “Rediscutindo alguns aspectos da preservação do patrimônio urbano: a cidade como palimpsesto e a estratificação dos sítios de valor histórico-artístico”. In: **Anais do X Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. Recife: MDU-UFPE, 2008. Disponível em https://www.academia.edu/1510292/Rediscutindo_alguns_aspectos_da_preserva%C3%A7%C3%A3o_do_patrim%C3%B4nio_urbano_a_cidade_como_palimpsesto_e_a_estratifica%C3%A7%C3%A3o_dos_s%C3%ADtios_de_valor_hist%C3%B3rico-art%C3%ADstico. Acesso em 25 Dez. 2018.

Benjamin, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2020.

BOITO, Camillo. **Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento**. Milão: Ulrico Hoepli, 1893.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

CARSALADE, Flavio de Lemos. **A pedra e o tempo. Arquitetura como patrimônio cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CARSALADE, Flavio de Lemos. **Desenho contextual: uma abordagem fenomenológico- existencial ao problema da intervenção e restauro em lugares especiais feitos pelo homem**. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2007.

CARTA DE VENEZA (1964). Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2017.

CASTRILLÓN, Natalia Escobar. **OBL/QUE 1 – Critical conservation**. Harvard Graduate School of Design: Cambridge, 2016. Disponível em <http://www>.

criticalconservation.com/downloads/oblique

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2017.

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID. “La Plaza de la estación de Sants”. In: **Revista Arquitectura n. 253**. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1985.

COLIN, Silvio. “Desconstrução e pós-modernismo”. In: **Arquitetura e Urbanismo 199**. São Paulo: aU, Out. 2010, pp. 70-75.

COLQUHOUN, Alan. “Três tipos de historicismo”. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Ruminações recentes: reforma/reciclagem/restauro”. In: **Revista Summa+ nº115 (jun/2011)**, p.56-61. Buenos Aires: Summa+.

CONTRERAS, Javier F. **La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles**. 20p. Artigo- Fundación Arquia. Madrid, 2013.

CONTRERAS, Javier F.. **La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles**. 247p. Tese (Doutorado)-Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, 2013.

CUNHA, Claudia dos Reis e. “Teoria e método no campo da restauração”. In: **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP 13 (31)**. São Paulo: FAUUSP, 2012. pp. 98-115.

CURTIS, William J.R. **Arquitetura moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.

DALLA NEGRA, Riccardo. “Historical architecture between the ‘culture of conservation’ and the ‘culture of design’: controversies, misunderstandings and aims”. In: MARTÍNEZ, Ascensión Hernández. **Conservando el pasado, proyectando el futuro - Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI**. Institución Fernando El Católico: Zaragoza, 2016. pp. 259-266.

DO CARMO, Fernanda Heloísa; VICHNEWSKI, Henrique; PASSADOR, João; TERRA, Leonardo. “Cesare Brandi. Uma releitura da teoria do restauro crítico sob a ótica da fenomenologia”. In: **Arquitextos n. 189.01**. São Paulo: Vitruvius, 2016. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5946>. Acesso em: 26 set. 2018.

EL CROQUIS. **El Croquis 72. Enric Miralles**. Barcelona: El Croquis, 1995.

EL CROQUIS. **El Croquis 144. Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009**. Barcelona: El Croquis, 2009.

FRANÇA, Lincoln Menezes de. **Hegel intérprete de Aristóteles: a questão teleológica na Filosofia da História hegeliana**. Tese (Doutorado). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2017.

FRANK HANSWIJK. **Stadhuis Utrecht, van Hoogevest Architecten**. Disponível em: https://www.frankhanswijk.nl/index.php?cat=portfolio&lang=nl&page=6&sub_cat=architectuur-design&sub_sub_cat=stadhuis-utrecht-van-hoogevest-architecten. Acesso em: 25 abr. 2020.

FRASER OF ALLANDER INSTITUTE. “Latest data on the Scottish economy – Update 17th July 2020”. In: **Fraser of Allander Institute**. Glasgow: University of Strathclyde, 2020. Disponível em: <https://fraserofallander.org/covid/latest-data-on-the-scottish-economy-update-17th-july-2020/>

FROTA, José Artur D’Aló. “Re-arquiteturas”. In: **Revista ARQtexto nº5**, p.110-141. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea. Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GOOGLE. Google Earth. Disponível em: <http://earth.google.com/>. Acesso em: 25 abr. 2020.

GRACIA, Francisco de. **Construir en lo construido. La arquitectura como modificación**. Madrid: Editorial NEREA, 1992.

JAMAR, Jo. **Het Stadhuis van Utrecht / The Town Hall of Utrecht**. Utrecht: Stichting Matrijs Utrecht, 2000.

JOHKILETO, Jukka. **A history of architectural conservation**. Londres: Routledge, 1999.

JONES, Peter Blundell. **Enric Miralles: C.N.A.R., Alicante**. Stuttgart: Axel Menges, 1995.

KONSA, Kurmo. "Time and space of heritage preservation". In: **Baltic Journal of Art History, Vol. 13**. Tartu: University of Tartu, 2017. pp. 193-215

KOOLHAAS, Rem. 1 Vídeo (30:19 min). **Cronocaos preservation (2014)**. Disponível em <https://oma.eu/lectures/cronocaos-preservation>. Acesso em: 28 dez. 2018.

KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York**. Nova York: Oxford University Press, 1978.

KÜHL, Beatriz Mugayar. "História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos". In: **Revista CPC, n. 1**, p. 16-40, 1 abr. 2006.

LUCCAS, Luis Henrique Haas. "Patrimônio e intervenção em preexistências no renascimento italiano: três casos exemplares". In: **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 25, n. 46**, p. 134-149, 9 ago. 2018.

LYNN, Greg. "Architectural curvilinearity: the folded, the pliant and the supple". In: **Folding in Architecture**. Wiley Academy: Chichester, 2004.

MARTÍNEZ, Ascensión Hernández. "Restoration, transformation, recycling. The drifting of the discipline beyond the consolidated criteria". In: MARTÍNEZ, Ascensión Hernández. **Conservando el pasado, proyectando el futuro - Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI**. Institución Fernando El Católico: Zaragoza, 2016. pp. 215-229

MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta. **Miralles Tagliabue: Arquitecturas del Tiempo**. Gustavo Gili: Barcelona, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

NERY, Juliana Cardoso; BAETA, Rodrigo Espinha. “Do restauro à recriação”. In: **Arquitextos**, n. 179.07. São Paulo: Vitruvius, 2015. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.179/5534>. Acesso em: 02 dez. 2018.

PELLEGRINI, Ana Carolina. “O patrimônio projetado”. In: **Anais do IV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. Porto Alegre: Propar/Ufrgs, 2016.

PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. “Arquitetura extemporânea: quatro liberdades de Louis Kahn”. In: **PROJETAR (7. : 2015 set. 30-02 out. : Natal, RN) Anais...** [recurso eletrônico]. Natal : UFRN, 2015. p. 1-15 : il.

POEL, Philip van de. “Spaanse geest op Utrechtse grond”. In: **Volkskrant**. Disponível em <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/spaanse-geest-op-utrechtse-grond~b3937603>. Acesso em 19 abr. 2020

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. “O conceito de lugar (1)”. In: **Arquitextos 087.10**. São Paulo: Vitruvius, 2007. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225. Acesso em: 21 nov. 2018.

RUSKIN, John. **The seven lamps of architecture**. John Wiley: New York, 1849.

SEMES, Steven W. “‘Differentiated’ and ‘Compatible’: four strategies for additions to historic settings”. In: PRESERVATION ALLIANCE FOR GREATER PHILADELPHIA. **Sense of place: design guidelines for new construction in historic districts**. Philadelphia: Preservation Alliance for Greater Philadelphia, 2007.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. “Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica”. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SOLA-MORALES, Ignasi de. **Eclectismo y vanguardia**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SPELLMAN, Catherine. **Conversations and Allusions: Enric Miralles**. Barcelona: Actar, 2019.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

WERK AAN DE MUUR. “Impressie van de Donker Utrecht expositie in Utrecht!”. In: **Werk aan de Muur**. Disponível em: <https://www.werkaandemuur.nl/blog/impressie-van-de-donker-utrecht-expositie-in-utrecht/>. Acesso em 04 abr. 2020

ZABALBEASCOA, Anatxu e RODRÍGUEZ, Javier. **Miralles Tagliabue: Arquitecturas del tiempo**. Gustavo Gili: Barcelona, 1999.

ZAERA-POLO, Alejandro. “A Conversation with David Chipperfield,” In: **El Croquis 120**. Barcelona: El Croquis, 2013.

ZAERA-POLO, Alejandro. “Una Conversación con Enric Miralles”. **El Croquis nº 72**. Barcelona: El Croquis, 1995.

ZERBETTO, Andrea. “Inflação patrimonial: o complexo de Noé da contemporaneidade e as ilusões de eternidade”. In: **Arquitextos, n. 087.03**. São Paulo: Vitruvius, 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/218>. Acesso em: 12 nov. 2018.